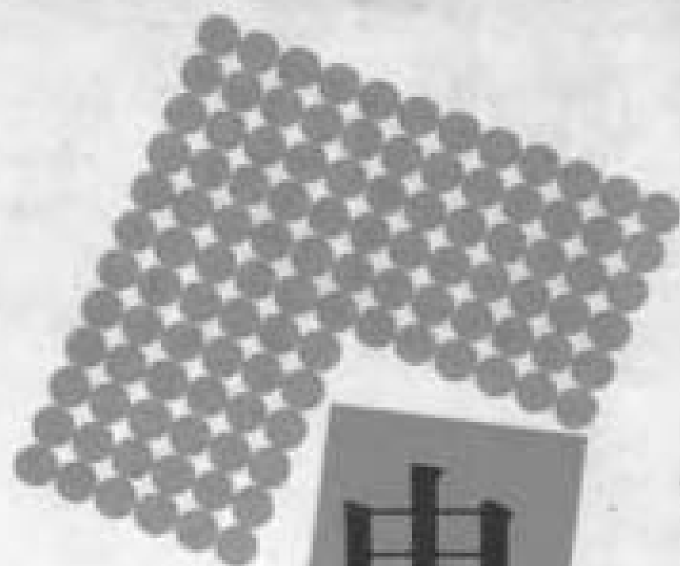
VISIT…

LANZAROTE Caliente.com



电视新闻语言学

Dianshixinwen Yuyanxue

黄匡宇 著

中国广播电视出版社

电视新闻语言学

黄匡宇　著

中国广播电视出版社

图书在版编目（CIP）数据

电视新闻语言学/黄匡宇著．—北京：中国广播电视出版社，2000.6

ISBN 7－5043－3512－6

Ⅰ.电…　Ⅱ.黄…　Ⅲ.电视新闻－新闻语言－语言学　Ⅳ.G206

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2000）第 60531 号

电视新闻语言学

作　　者：	黄匡宇
责任编辑：	牟国栋
装帧设计：	张一山
责任校对：	陈丹桦
出版发行：	中国广播电视出版社
电　　话：	66093580　66093583
社　　址：	北京复外大街 2 号（邮政编码　100866）
经　　销：	全国各地新华书店
印　　刷：	涿州市海洋印刷厂
开　　本：	850×1168 毫米　1/32
字　　数：	270（千）字
印　　张：	13
版　　次：	2000 年 6 月第 1 版　2000 年 6 月第 1 次印刷
书　　号：	ISBN 7－5043－3512－6/G·1355
定　　价：	22.50 元

（版权所有 翻印必究 · 印装有误 负责调换）

序　一

语言学百花园里一朵绚丽的新花

——读黄匡宇《电视新闻语言学》

詹伯慧

一

语言是人类社会赖以存在和发展的条件，是人类最重要的交际工具，也是当今社会传递信息、交流思想不可缺少的手段。研究语言的人深明这个道理，不研究语言的人也很容易明白这个道理。古往今来，多少伟大的思想，多少重要的发明，莫不通过语言这一载体记录下来，传播开去，使那些显示人类智慧、标志人类文明的宝贵遗产能够代代相传，推动着人类社会的进步和发展。

中国是个文明古国，几千年前就开始有人研究语言。语言学史告诉我们，中国人研究语言，传统上只专注于语言本身的特点。历史上所谓的“小学”在文字研究、音韵研究和训诂研究诸领域中各自形成了独特的研究方法和传统，取得了显著的业绩，构成了传统语言学的三大支柱，支撑着中国语言学这座

充满东方古典色彩的大舞台。

进入20世纪，古老的华夏文化产生了历史性的重大变化。随着新文化运动的开展和“西学东渐”之风的劲吹，中国的语言研究也开始注入了现代语言科学的观念和方法，突破了传统“小学”的藩篱——从只是目治的研究古典文献中的语文现象转而同时兼顾目治的和耳治的语文现象。语文学从主要为“经学服务”的“小学”向前大大跨越了一步。有人说这是从Philology（语文学、语源学）向Linguistics（语言学）的飞跃。打从《马氏文通》（1898）出版以来，一百年间中国语言学同时沿着传统语文学和现代语言学两个方向迅速发展，到了近几十年，随着语言研究领域的不断扩充，特别是音声科学、信息科学的发展，更给中国语言学不断注入新的内容。语言学面临着大量新的课题，如何跳出传统语言学狭窄的天地，把语言研究和语言实践、语言理论和语言应用密切结合起来，就成为中国语言学发展新的动力、新的目标。如今，中国语言学界不但有了中国语言学会及其下位的中国音韵学会、中国文字学会、中国训诂学会、中国方言学会、中国修辞学会等等，而且也有了中国语文现代化学会和中国应用语言学会等新的语言学术团体，语言学发展中出现的这种内涵日益加宽的趋势，标志着语言科学跟社会结合的层面不断扩展，表明中国语言学界正在努力跟上历史前进的步伐，贴近社会发展的脉搏。

中国语言学既然发展到了和现代化和社会应用紧紧相连的地步，从事语言专业的人，总不能只埋头于语言内在规律的探讨，埋头于文字音韵训诂之学。对于社会上千百万民众的语言生活，对于语言学在社会各个领域中的广泛应用，你怎能视而无睹，听而无闻呢！正是基于这样一种质朴的感受，笔者打从80年代改革大潮兴起以来，对于语言的社会应用问题产生了

浓厚的兴趣，在自己的工作中，常常关注新时期社会语言生活出现的种种问题。如语言规范问题、语言应用的多元化问题、共同语的推广与方言的使用问题、大众传媒的语言应用问题、语言在信息科学中的作用问题、乃至于广告语言的特色问题等等，都深感兴趣。这些年来，我常常鼓励我的研究生走出校门，多了解社会上语言应用的情况，把自己的业务跟社会语言生活紧紧相连，从社会语言生活中吸取专业研究所需的素材和养料，使我们的研究更具现实意义和时代精神。

二

说来也巧，随着新闻传播事业的发展，近十多年来，高等学校不少从事语言文学专业的教师转而加入到新闻学科的建设中来，我国大学中的新闻传播系在短短的十几年中一下子就从原先仅有的三几家发展到几十家，有的还后来居上，成立起新闻传播学院来。当年我在武汉大学中文系教过的学生，有几位竟当起新闻学院的院长、主任来。在新闻传播学这门充满时代气息的学科中，毫无疑问，语言的实践是其中最为关键的内容之一。新闻从业人员如果语言不能过关或是语言只是勉强过关，不能熟练地驾驭在社会发展中瞬息万变的语言，那就很难称得上是一位上乘的新闻工作者，这也就是为什么原先从事语言文学工作的人，比较容易转而投身到新闻专业中来的缘故。但新闻中的语言毕竟有它自身的特色和规律，在新闻传播中，用于报刊的以目治为主的语言跟用于广播、电视中的以耳治为主的语言又各有它的特点。因此，对于从事新闻传播教学研究的人来说，如何立足于新闻传播专业自身的特点和规律，通过一系列的探讨研究，建立起既属于新闻学，又属于语言学的独

特学科——新闻语言学来，无疑是十分重要的基础建设。作为语言学中的独特分支，新闻语言学所接触到的问题，必然会是相当复杂的。我们不能设想：新闻语言，如广播电视语言的研究，其内容只是简单地收集新闻语言中的各种问题来一一加以评析，就像时下有的地方报纸定时开辟“评报栏”，让读者给该报存在的各种问题特别是语言文学问题进行评析一样。作为一门科学，必不可少的是建立起这门学科的科学体系来。这个体系是否完善妥帖，就得看它能否很好反映这门学科的理论基础和本身具有的特点，同时也得顾及这门学科的“左邻右舍”，把它跟相关学科的关系弄清楚。在建立这门学科的过程中，既要充分阐明本学科的宗旨和内涵，也要反复论证本学科的研究方法；既要回顾本学科产生的根据和背景；也要展示本学科产生发展的过程。只有这样，一门日趋成熟的新兴学科，才能够聚拢起一批有志于此的专业学者，或就本学科统揽全局地开展全面系统的研究，或就本学科中某个方向、某些问题进行深入的探讨，为学科的健康发展提供必要的学术条件，创造浓厚的学术氛围，没有一批矢志不移地为学科建设努力拼搏的学者，也就谈不上学科的发展了。

三

暨南大学新闻系在学校里是个不算大的系，但它有较长的历史和传统，曾为我国新闻事业的发展培养过不少英才。特别是在改革开放的大潮中，暨大新闻系对广东新闻学科的建设更是起着举足轻重的作用。这些年来，这个系为数不多的教师们为把专业建设好，更是兢兢业业，潜心研究，勤奋耕作，多年来他们撰写了不少在新闻传播学界具有影响的著作和教材。现

在大家看到的这部《电视新闻语言学》，便是其中精彩的一部。作者黄匡宇同志是一位很有抱负的中年学者，他胸怀建设电视新闻学的大志，在新闻图像研究与传播方面下过很大的功夫，取得了令人瞩目的教学科研成果。近十多年来，他在开拓创新的道路上进行了卓有成效的探索，先后出版了在新闻传播学界颇具影响的《电视新闻学》（1990）和《理论电视新闻学》（1996），近期又进一步把眼光射向电视新闻传播中最重要的一环——电视新闻语言上来，以其敏锐的触觉，开阔的视野和多年来丰富的业务积累及深厚的研究功力，一气呵成地写出了这本内容充实、立论透辟、多有创意的《电视新闻语言学》。我跟语言科学打了半个世纪的交道，对电视新闻学是个门外汉；此次读了这本别具新意的书，对于书中论及有关语言符号系统在电视新闻中应用的种种论述和剖析，深感作者对语言文字和语言学的认识是相当深刻的。最为难得的当然是作者能有的放矢地把语言学上相关的理论引进到电视新闻语言这一特殊领域中来。作者思路开阔而清晰，在这部新著中，一层又一层地在电视新闻与语言的关系中抽丝剥茧，提出了一个又一个的新鲜观念，引发出一章又一章的论述，令读者在“始料不及”中领略到此书在理论上和知识上给人带来的许多享受。

我特别欣赏作者在本书的《引论》中为自己写作本书的宗旨定位在“追寻科学的规范”上。读者读完此书，一定会有“此言非虚”的感受。我也非常欣赏作者在书中提出的一些不落俗套的见解，他对于画面和语言关系的精辟论述，对于时间、空间等语言哲学因素与电视新闻传播关系的辩证阐释，对于“画面崇拜”的批评以及他在神经语言学基础上所提出的视听符号“双主体”结构理论，都是十分科学与中肯的。作者下了多年苦功面建立起来的关于电视新闻语言学的理论，无疑是

具有开创性的。在此以前，还没有出现过如此详尽地专门论述电视新闻语言的专著。就这一点而言，说本书是具有突破性作用的著作，决不会是过分的。

当今世界每个人每天都在看电视，都在享受电视给带来的宝贵信息和娱乐节目。可是，又能有多少电视机前的观众会想到：电视事业的发展和进步，除了千千万万台前幕后的从业人员在做贡献以外，还有那么一批醉心于电视科学研究的学人，他们默默无闻地在日夜耕耘，在为建立和发展电视学科而尽心尽力，拼搏不已呢！

我在这里写下一点读罢黄匡宇同志《电视新闻语言学》后的感想，不仅是因为我和语言学打过几十年的交道，也因为我同时是一个每天都看电视，特别是看电视新闻的观众。我是多么希望广大电视新闻从业人员扎扎实实掌握电视新闻语言的特点与规律，为我们制作出既好看又好听而且信息量饱满的新闻节目来。

末了，我想用一句简单的话来表达我对此书的印象：

《电视新闻语言学》，不愧为语言学百花园里一朵绚丽的新花。

作者为暨南大学方言研究中心主任、教授、博士生导师，中国语文现代化学会副会长，广东省中国语言学会会长。

序　二

读书与批评

朱光烈

我认识黄匡宇先生是在1996年秋天的广州，当时我正在参加珠江经济广播电台开播十周年的纪念活动。一位朋友告诉我，暨南大学有位黄匡宇教授，很有个性，很有见解，问我想不想见见他，我欣然表示同意。于是，第二天晚上我们在一家咖啡厅里见了面。黄先生一说起话来眼睛就会睁大，显得很亢奋，慷慨陈词，见解独到，果然如同那位先生的介绍。我是山东人，马上就想到这位江西“老表”脾气很像我们山东人，如果没有后来的交往，大概黄先生也会给我留下难忘的印象。

不久之后，黄先生给我寄了一篇稿件——《电视新闻：用语言叙述，用画面证实》。电视传播中语言与画面的关系，自从中国有了电视学术研究那天起，就一直是研究者在不断讨论的中心问题。80年代，电视界几乎无一例外地认为，电视传播是以画面为主的，1989年，我在一次研讨会上发言认为，电视传播不是以画面为主的，而是以语言为主的。我的发言虽然离经叛道，但是反响不大。我很执著，第二年发表了一篇文章《对一个定论的异议》，较为系统地阐述了我的观点，这篇文章却引来了很多批评，写文章的，研讨会上发言的，都有，

有的发言还很激烈。这些批评都没有接触到我的主要论据，所以我没有马上回应，但是，我却在不断地积累资料，进一步研究这个问题。黄先生的大作提供了上千条电视新闻（包括一些专题片）的分析资料，这些分析表明电视新闻节目关上声音没有一条是可以看得懂的，而不看画面只听声音却都可以听得懂。黄先生认为，电视新闻的叙述是依靠语言完成的，画面主要起到了证实语言叙述的作用。中国的广播电视研究有一种偏向，就是通过调查收集具体资料不够，往往以极少的例证推出一个普遍性的结论，显得十分空泛，独木难支，摇摇晃晃。在我研究语言与画面的关系问题过程中，曾经想做一些实证调查分析，但是由于太忙，一直没有做，此刻见到了黄先生的大作自然十分高兴，黄先生的大作很快就在《现代传播》上发表了。于是，已经沉寂下来的关于语言与画面的争鸣重新活跃了起来。

在读者正在打开的这本书里，黄先生还重新梳理了电影到电视的传播形态发展。无声电影完全使用画面传播，后来才有了有声电影，但是，无声电影的这种传播手段所产生的观念对于后来的电视传播研究一直产生着或明或暗的影响。在电视界人们普遍认同电视与电影的亲缘关系，却不肯承认广播曾经是电视的前驱；人们可以请电影界的人士前来参加业务活动，却总是把广播界的人士当成外行。我还是在“五七干校”的时候，当地农民到干校看电视，就把电视叫做“小电影”。这是十分直观的看法，与学术研究无缘，但是许多电视研究者至今还是持这种观念。就实质而言，电影主要是一个艺术传播工具，而电视却是一个主要是以扩大的人际传播为手段的社会信息传播工具。认识到这种性质的不同，对于摆脱电影研究的影响，找到电视传播的本质特征，从而研究电视传播中语言与画

面的关系是至关重要的。黄先生为了撰写本书进行影视比较研究的时候，翻阅了几十本中外电影美学学术著作，发现除了克拉考尔和李蒸幼的著作外再没有研究语言问题的。即使克拉考尔的著作也只有很小的篇幅研究语言问题，可见以往的研究者普遍忽视影视中的语言问题研究。这显然是一大失误。黄先生的研究最为难得之处是他的认真，下死工夫，很不同于制造"泡沫"甚至于大而化之的研究者们。面对着越来越多的"泡沫研究"和马虎研究，黄先生当是面无愧色，是个堂堂正正的研究者，这是当下中国电视学术界首先必须解决的品质问题。

电视界的研究还有一个缺陷，是许多人不讲究研究方法，甚至于从来没有想到去研究学术研究的方法，好像论文不管怎样写都可以。1999年黄先生发表了《关于电视新闻语言构成研究方法的思考》一文，文章之前引用了两句外国学者的话作为题记，一条是美国学者C·艾伦和道格拉斯·戈梅里的话："任何一个新学科成熟的标志之一就是对学科研究的方式方法、成就和缺点的清醒认识。"一条是德国学者莫里茨·盖格尔的话："方法比结论更重要。"我以为，在学术泡沫漫天飞的今天，在许多电视研究者还不知道什么是学术研究的今天，黄先生引用这两句话为题记是很有意义的。这两句话都强调了方法的重要意义。一切正确的研究结论都是以其正确的研究方法为前提的。现代社会发展太快，电视发展太快，任何研究结论，都有可能随着社会和事业的飞速发展而过时，而先进的观念，特别是灵通的、八面来风的研究方法却为我们不断地开辟着通向学术新境界的大道。这种隐藏在文字背后的方法是一种智慧，是很难讲清楚的，是需要用生命的投入去体验的，但是它却是最有意义的。

讲到方法最要紧的莫过于眼界的开阔，思路的活跃。或许

这并不是方法，如果它不是方法，那么它便是一切研究方法的前提和基础。长期以来，我们的电视研究大都是就电视研究电视，走了一条非常狭窄的道路，如果仅仅是为操作需要，这种研究一般来说还是可以的；但是如果用来进行理论研究，则由于参照系太少，很容易走偏。真正的学术研究是一种创造，而创造是多元文化要素的整合并在这个基础上的升华。只有多元文化要素才可能给我们众多整合的文化要素，才可能使我们站得比较稳当，才可能使我们不至于看走了眼，才可能给我们足够的启发，才可能有所发现. 层次较高的电视研究应当走向广阔的天地，走向边缘，只有在广阔的天地里，只有在边缘地带上才有多元的文化要素，才可能有所创造。

学术的发现往往是在司空见惯的理所当然之中。电视传播既有声音又有画面，当然必须“声画结合”了，这还有什么好说的？这正是一种司空见惯和理所当然。当你认真的研究之后，你会发现“声画结合”论只不过是电视学术发展中的一个阶段的、一个层面甚至于是一个以偏概全的认识，当你跳出这个层面，超越这个阶段，峰回路转，当是另一番风光，你会发现它是多么的蹩脚，必须有新的认识予以代替。很多电视研究者苦于没有题目，没有资料，其实很多题目和资料就在你的身边，就在司空见惯的理所当然之中，问题在于善于发现。

学术研究永远应当与怀疑和批评相伴。但是怀疑和批评并不是可以随随便便进行的，它需要一种境界。进入这个境界的大门的通行证就是真正的读书，而学会真正的读书并非易事。伍尔莱夫人在《我们能从书中获得些什么》一文里说，读书切忌先入为主。如果你先入为主，吹毛求疵，就难于得到最大的裨益。但是你能尽量敞开你的意志去欣赏它，体会它，那么从文章顿挫和情节变化中，你会发现许多微妙的隐喻和潜在的慧

眼，从而把你带入一个卓然自立的境界。但是，当你做了作者的朋友之后，还应当做作者的法官，拿一本书与另一本书做比较。读书有两个步骤，第一步是尽量敞开你的胸怀，来容纳作者给你的无数印象，第二步是比较和判断。这第二步比第一步复杂得多，困难得多，你需要广泛的阅读，有充分的理解力和记忆力。伍尔莱夫人还强调，更难得的是洞察力和判断力，对你读的书做出判断。

伍尔莱夫人的说法不大符合诞生于20世纪的接受美学的发现，接受美学认为文学作品的形象是由作者和读者共同创造的，甚至还有的认为作者已经死亡，形象完全是读者自己创造的，如此说来先入为主难于排除，不应排除。但是接受美学是针对文学作品讲的，我们这里讲的是阅读学术作品的问题，不能先入为主，必须准确理解原作，但是这样读起书来很不容易，也可能不能完全做到，读者必须尽全力接近原作．在我看来，这样的读书是一种创造。进入了这样的读书境界，我们也就学会了写作，学会了学术批评。进入了这样的读书境界，文章就可以高屋建瓴，八面来风，行云流水，不仅具有严肃的科学精神，而且往往浪漫气息弥漫于字里行间，读来妙趣横生．我们可以从大量的经典著作中尽情领略这种气息和风采："甲乙丙丁，开中药铺"，"装腔作势，借以吓人"之类的"党八股"、"洋八股"都难于侵入这样的文章的机体；进入这样的读书境界，才可能进行有效的学术批评。不管是写作还是学术批评，也都是创造；舍此之外的写作和批评，如果也可以叫做写作和批评的话，那只能是不太像样的写作和批评．而这里的关键是首先学会读书。但是，很可惜，在我们电视研究者之中，包括读了一辈子书，教了一辈子书，甚至写了一辈子书的人，很多不会读书，没有进入读书境界，或者先入为主，读了等于

没读；或者没了自我，把自己变成了资料篓子，还是等于没读。因此，写文章和批评争鸣都进入不了应有的状态。

依我看，这样的读书和写作状态，所必需的是人的主观世界里已有的丰富和大致均衡的知识和经验，这些知识和经验所组成的生态关系，是一种高度的文化素养，是那种举一反三、四流迸达灵通的思维方式，善于宏观把握、洞察本质的特殊能力。这不是“学习”来的，而是“修炼”来的。任何在课堂上和书本里获得的不能引导你进入这种境界的“纯粹”方法都无济于事。

这种境界实际上是生命的个性的展现，和世界上没有完全相同的两片叶子一样，世界上也没有完全相同的个性，因此，真正的学术研究在不同人之间不可能取得完全一致的结论，于是，学术批评便是学术研究的须臾不可离开的武器，它可以构成学术研究的生态环境，互补发展。当下许多所谓“学术著作”，胡编乱凑，肆意抄袭，改个书名又是一本书，等等，除了鲜有的吹捧之外，学术批评从来不予光顾这类“著作”（应当光顾的是道德批评）；一个人写的东西能够得到学术批评光荣之至，因为它有学术的含量，有批评的价值，应当向遇到过学术批评的学者们表示祝贺。学术批评的方法是有的，不过，很多人并没有掌握。根据我个人的经验，许多争鸣实际上是在不同层次上、不同视角上的不协调对话。学术争鸣要在一个层面上对话。你可以而且往往应当把对话引向不同的层面，但是不能在不理会到争鸣对象研究层面的情况下各唱各的调，各吹各的号。还有的批评者甚至于把对象已经批评过的东西不管三七二十一重新拿来重复一遍，这种“批评”并不是批评，因为它失去了批评对象，无的放矢；这种“争鸣”也不是争鸣，而是“独白”或议论。究其原因，恐怕还要回到原点，需要从会

不会读书方面检讨一下。

我和黄先生在电视传播语言和画面的关系上的观点并不完全相同。90年代后期我的命题是语言是电视传播的基础，语言不仅是整个电视传播的基础，而且也是电视传播中画面创造和解读的基础。这种阐释比起以前以语言为主的提法更准确些。黄先生提出的是电视传播语言画面双主体观点，而且在文章中还批评了我的观点。但是我们都重视语言在电视传播中的重要意义，不赞成把画面抬到超越它的实际意义的程度，和由此产生的“画面崇拜”（图像崇拜）的种种观念和理论。现在展现在读者面前的黄先生的新作《电视新闻语言学》是很有个性、很有探索精神的著作，是带着作者的体温、气息和汗水的著作，它与时下那些抄袭堆砌、胡乱编造、充斥于书架和塞给学生的所谓学术著作和教材大相径庭，它为我们提供了进一步研究电视传播理论的不可多得的、进行批评和争鸣的机会。

2000年3月21日于北京广播学院

作者为北京广播学院教授，原《现代传播》主编。

目　　录

序　一　语言学百花园里一朵绚丽的新花

——读黄匡宇《电视新闻语言学》 …………………… 詹伯慧

序　二　读书与批评 …………………………………… 朱光烈

引　论　电视新闻语言必须追寻科学的规范 ………………（1）

第一章　电影、电视语言解构史论 …………………………（6）

第一节　电影的发明和默片语言的形成 ……………………（6）

一、爱迪生和卢米埃尔在电影发明期（1832～1895）的语言建树 ………………………………………（7）

二、乔治·梅里爱和格里菲斯在电影奠基期（1896～1907）的语言贡献 …………………………（14）

三、卓别林在电影无声期（1918～1927）的语言成就 ……………………………………………（18）

第二节　电影默片语言构成的特征 …………………………（20）

一、画面语言的纪实性 …………………………………（21）

二、画面语言的绘画性 …………………………………（29）

三、画面语言的依赖性 …………………………………（33）

第三节　声音进入电影的技术背景及美学价值 ………（36）

一、声音进入电影的技术背景，录音技术的发展推动着电影的进步 ……………………………（36）

二、声音进入电影的美学价值 …………………………（40）

第四节　电影、电视语言研究的缺省与错位 …………（57）

一、语言研究在电影发展进程中的缺省 …………… (58)
二、语言研究在电视里的错位 ……………………… (64)

第二章 关于对符号学引入电视新闻的研究 ……………… (70)
第一节 对现代符号学理论流派的述评 …………… (70)
一、现代符号学理论渊源划分 ……………………… (70)
二、现代符号学理论与电视新闻语言研究的关联 … (82)
第二节 电视传播符号能指形态的发展历程 ………… (83)
一、声画传播能指形态的原始阶段 ………………… (83)
二、声画传播能指形态的电子阶段 ………………… (87)
第三节 批判吸收符号学原理对电视新闻语言学的建设意义 ………………………………………… (91)
一、引进语言分析，进行"形式"研究 …………… (91)
二、批判符号学研究的孤立、静止化倾向，建立电视新闻传播的"语境"观念 ……………………… (94)
三、运用符号学方法，扩展电视新闻学学术视野 … (97)

第三章 电视新闻语言符号系统构成论 ……………………… (100)
第一节 抽象语言符号系统…………………………… (104)
一、抽象语言符号系统的电视传播功能概述……… (104)
二、抽象音响语言的类别及作用分析……………… (111)
三、文字的类别及作用……………………………… (122)
第二节 客观性具象语言符号系统…………………… (124)
一、造型语言的类别及作用………………………… (126)
二、具象音响语言的类别及作用…………………… (137)

第四章 主观性具象语言符号系统 ……………………………… (143)
第一节 用于构图的主观性符号 ……………………………… (144)
一、线条 ……………………………………………………… (144)
二、光线（光种和光位） ……………………………………… (146)
三、色彩 ……………………………………………………… (151)
四、影调 ……………………………………………………… (153)
第二节 摄影角度和镜头运用中之主观性具象语言
……………………………………………………………… (154)
一、电视新闻画面的摄影角度 ………………………………… (154)
二、长镜头和镜头运动 ………………………………………… (160)
第三节 蒙太奇的符号价值研究 ……………………………… (165)
一、蒙太奇的基础概念 ………………………………………… (165)
二、蒙太奇在电视新闻传播中的符号功能和类别
……………………………………………………………… (167)
第四节 特技的符号意义 ……………………………………… (174)
一、什么是特技 ………………………………………………… (174)
二、特技常用的手法 …………………………………………… (174)

第五章 抽象性语言符号在电视新闻传播中的基础地位 ……… (178)
第一节 人类语言文字的生成 ………………………………… (180)
一、人类学家的探索成果 ……………………………………… (180)
二、语言学家的认识 …………………………………………… (187)
三、人类抽象语言产生的革命意义 …………………………… (188)
第二节 抽象语言在人类认识机制中的统领作用 …… (194)
一、抽象语言在人类认识结构中的地位 ……………………… (194)
二、精神分析学家的视角 ……………………………………… (198)

三、视知觉的语言觉醒 …………………………… (202)
第二节 抽象语言在电视新闻传播中地位的实证性研究 ………………………… (205)
一、电影画外音"解说"不能等同于电视新闻的画外文字声音 …………………………… (205)
二、电视新闻的文字是完整的新闻 ………………… (206)

第六章 电视视听语言双主体关系理论辨析 ……………… (221)
第一节 "双主体关系"哲学辨析 ………………… (221)
一、辩证思维的二分法与"主画论"、"主声论" …………………………………………… (222)
二、系统思维对单纯二分法的挑战 ………………… (223)
三、二分法和系统法在电视新闻中的辩证统一 …… (225)
第二节 "双主体关系"形成的生理基础 …………… (231)
一、从接受原理看"双主体关系" ………………… (231)
二、裂脑研究成果为"声画双主体关系"研究提供的科学依据 …………………………… (233)
第三节 "双主体"的互补机制 ……………………… (238)
一、语言特征和形象蒙太奇 ……………………… (238)
二、从电视新闻画面叙事的不完整性看"双主体"互补 ………………………………… (241)

第七章 电视新闻语言中的时间观念 ……………………… (252)
第一节 屏幕时间对电视新闻语言的主宰 …………… (252)
一、屏幕时间限制及其时间厌倦 ………………… (253)
二、"声画同构"论时间意识的缺省 ……………… (256)
第二节 特技对电视新闻时间的"改造" …………… (259)

一、高度重视特技作用 …………………………… (259)
二、特技对电视新闻时间“改造”手段举隅 ……… (260)
第三节 电视新闻语言中的“时间节约” …………… (264)
一、“时间节约”哲学原理概述 …………………… (264)
二、高度重视电视新闻语言中的时间节约 ………… (268)

第八章 电视新闻语言细节应用论 …………………… (271)
第一节 电视新闻细节的定义 ……………………… (271)
第二节 电视新闻细节的分类 ……………………… (273)
一、画面细节 ………………………………………… (273)
二、播音语言细节 …………………………………… (275)
三、现场语言细节 …………………………………… (275)
四、屏幕文字细节 …………………………………… (276)
第三节 电视新闻细节的特征 ……………………… (276)
一、具有信息传播的突现性 ………………………… (276)
二、具有信息传播的单纯性 ………………………… (278)
三、具有信息传播的证实性 ………………………… (280)
第四节 电视新闻细节的作用 ……………………… (283)
一、用以揭示新闻事件和新闻人物的本质，
体现主题思想 …………………………………… (283)
二、提高信息传递效率，增强观众记忆深度 ……… (288)
三、传递深度信息，增强电视新闻传播的
时代感和真实性 ………………………………… (290)
第五节 电视新闻细节的采录 ……………………… (292)
一、掌握“图形——基底”理论，提高记者对
画面细节的发现能力 …………………………… (293)

二、坚持“挑、等、抢”技法，提高记者对画面细节的捕获能力 …………………………… (297)
三、强化固定镜头意识，提高记者对画面细节的控制能力 …………………………………… (299)
四、实现话筒意识，提高记者对声音细节的感悟能力 …………………………………… (300)

第九章 电视新闻语形、语义、语用关系探索 ………………… (303)
第一节 电视新闻语形关系浅析 ………………………… (304)
一、语法的抽象性 …………………………………… (304)
二、语法的民族性 …………………………………… (307)
三、语法的递归性 …………………………………… (313)
第二节 电视新闻语义研究举隅 ………………………… (314)
一、什么是语义研究 ………………………………… (314)
二、电视新闻中的语义研究 ………………………… (318)
第三节 电视新闻语用研究导引 ………………………… (325)
一、把语用学导入电视新闻研究 ………………… (325)
二、电视新闻中的语境和语用定义问题 …………… (328)

第十章 电视新闻语言构成纷争的整合 ………………………… (331)
第一节 电视新闻：用语言符号叙述，用非语言符号证实 …………………………………………… (332)
一、电视新闻语言构成纷争概说 …………………… (332)
二、主体论文——《电视新闻：用语言叙述，用画面证实》 ………………………………………… (335)
第二节 解剖“声画同构”说 ………………………… (345)
一、“声画同构”说的主要观点 ……………………… (345)

二、“声画同构”说失误分析 …………………………（357）
第三节 “声画结合”论要害是崇拜画面……………（364）
一、主体文论：《“声画结合”论批判》
（作者朱光烈） ……………………………………（364）
二、从“画面崇拜”现象看电视语言研究方法的
失落与回归………………………………………（383）
后 记……………………………………………………（389）

引　论　电视新闻语言必须追寻科学的规范

科学方法是通向绝对知识或真理的惟一入口。

——［英］卡尔·皮尔逊[①]

任何一个新学科成熟的标志之一就是对本学科研究方式方法、成就和缺点的清醒认识。

——［美］C·艾伦、道格拉斯·戈梅里[②]

批判是科学的生命。

——［法］库辛[③]

追寻科学的规范，是本书的写作主旨。1990 年我就电视新闻传播研究写出了自己的第一本专著《电视新闻学》[④]。如果要说那本书有什么特色的话，那就是表白了我关于语言的觉醒——开始用基础学科理论语言学、符号学去规范尚不规范的“电视语言”。

---

① 见卡尔·皮尔逊著《科学的规范》第 4 页，华夏出版社，1999。
② 见 C·艾伦、道格拉斯·戈梅里著《电影史：理论与实践》第 1 页，中国电影出版社。
③ 转引自《科学的规范》扉页，库辛（Victor cousin 1792～1867），法国哲学家、教育改革家和历史学家；卡尔·皮尔逊（Kar Pearson，1857～1936），英国著名的科学家和自由思想家。
④ 黄匡宇著《电视新闻学》，华东师范大学出版社，1990。

说语言觉醒，是因为我也曾满嘴的"电视语言"，将"画面"的表现力、穿透力之类价值抬举到无以复加的地步。

这种对"画面语言"无限崇尚的言行，与我十多年的新闻摄影、电视新闻工作生涯密不可分。所以我完全理解从业人员对画面无比挚爱的那份情感！

进入大学任教8年之后，愈来愈发现在新闻从业过程中积累起来的经验与认识以及诸多书刊中有关电视语言对电视实际的描绘，实在不能自圆其说，于是在读书研究与批判中痛苦地摆脱了"恋画情节"的羁绊，有了1990年我在《电视新闻学》中对"电视语言"的彻底反叛！

说"电视语言"的不规范，是因为它没有科学的概念，无法系统地描述电视节目的内部结构和外部传播状况。本书研究的对象是电视新闻及其相关的专题片、记录片等纪实性节目。这类节目，我们只有用语言符号学才可能准确地阐述它的基本结构、传播特性及其传播效益。这是因为"语言是表达和传递意义的主要工具，但除了语言以外，还有其他手段可用来表达和传递意义，如手势、面部表情、数字、公式、图形、各种讯号、音乐、绘画，等等，它们跟人类自然语言有共同点，也有不同点。它们都是任意的和约定俗成的。但语言表达和传递意义的能力较之其他符号和讯号要强得多"。①

最具有说服力的例子莫过于许多电视机构对1999年3月北约集团进犯南联盟"首天战况"报道的失败。笔者当天收录了美国ABC、CBS、CNN、中国香港本港、翡翠、凤凰及CCTV等八家电视台的"首天战况"报道。诸台平均约十分钟的报道中，涉及战况实景的镜头只有三个，这本是可以原谅的，毕竟

① 卫志强著《当代跨学科语言学》第3页，北京语言学院出版社，1992。

是战况突发，难以及时取得第一手资料。不可原谅的是，各电视台为了渲染战争气氛，不问青红皂白地将来源不明、目标不明的飞机起落、导弹飞行的画面粘贴在播音稿所需的时段中。更不可原谅的是，有的电视台竟然将人群参观火箭发射的镜头也贴在其中！这一无可解释的实例，可谓是各电视台“乱贴画面”的“大会演”，充分揭示了“画面崇拜”这一幽灵对电视从业人员（记者、编辑）的影响与侵害。与之相映成趣的是，在这近十分钟的“首天战况”报道中，各台除了以文字播音贯穿首尾之外，在他们乱贴的画面中也插进不少“动画地图＋屏幕文字＋电话采访”的画面。这一操作行为又表明了他们对语言文字（语言符号）的依赖。时下世界各地许多电视记者就是生活在这种崇拜画面、漠视语言但又不得不时时依靠语言作完整报道的尴尬之中。欲求解脱，就需要我们去追寻电视新闻语言科学的规范，从基本观念上确立对电视新闻语言构成关系的科学认识。电视新闻语言研究需要我们追寻什么样的科学呢？关键是概念必须准确可靠。卡尔·皮尔逊说：“为了概念可以具有科学有效性，它必须是首尾一贯的，是能够从正常人的知觉中演绎出来的。”① 本书所研究的电视新闻语言符号“双主体”构成可用下列模型表示：

图像符号：	播音员 +	新闻人物 +	新闻现场 +	屏幕文字
声音符号：	播音 +	同期声 +	播音 +	音响

以上模型的概念组合，不再会产生“声画构成”的主次之争；以上模型还准确地表明了语言符号（播音、同期声、屏幕

① 卡尔·皮尔逊著《科学的规范》第52页，华夏出版社，1999。

文字）在新闻中的“叙述主体”功能；同时也表明了非语言符号（新闻人物、新闻现场、音响）在新闻中的“证实主体”功能。这个模型适用于新闻节目（短新闻、长新闻及专题记录片），无论是新闻从业人员和理论研究工作者都会认可本书语言符号“双主体”概念对于电视新闻实务的描叙与判断。因为这一描述与判断体现了语言“首尾一贯”的“科学有效性”和方法论的普遍性。①

笔者研究的电视新闻语言符号“双主体”构成理论历时15年，这一理论模式在电视新闻界引起过争论，当“画面崇拜”思潮实在自愧于“画面”无法是完整叙事时，有专家又提出“声画同构”为“画面”张目。“声画同构”的观念有其存在的狭小空间，比如用全程同期声可以报道有典型意义的大事、急事（反映江泽民主席出访归途上的《空中联欢会》即为此例），在电视频道中可以偶尔为之，但在绝大多数情况下是无法“声画同构”播出的。节目频道的“时间因素”制约了“声画同构”实施的普遍性。“声画同构”论的不科学就在于它漠视了“时间概念”在节目时段中的质量作用。规范概念是进行理论研讨和实务操作的前提，没有规范的概念，便不可能有观念的趋同。以“电视画面”为例，何谓“电视画面”？用镜头、画面之类的行业概念已不敷阐述，惟有规整在语言符号学的科学轨道上，方能寻得共识。在此需要说明的是，本书的主体性研究是将电视语言的构成因素整合为“语言”的与“非语言”的两大块，有时为了照顾习惯用法，也使用“声画”概

① 所谓的方法论普遍性，王晖在《方法论新编》中认为：方法论的普遍性是指，从它应用范围的广度来看，它对于社会、自然和思维领域都是适用的；从它应用范围的深度来看，既可应用于日常的认识和实践，也可应用于科学的认识和实践。

念，如果此时不是批判“声画”论，则文中的“画”纯指非语言的“画”。

“批判是科学的生命”，本书立足于追寻电视新闻语言科学的规范，祈望在理论与实践、文化与现象复合的层面上为“电视新闻语言”学科的建设做些探索；在这个过程中，难免触及并否定人们习以为常的一些概念与操作，其中就含有批判的意味。正因为本书是逆电视新闻从业界、理论界习以为常的“声画关系”认识而动，所以书中的诸多观点就难免不引人侧目而视。为此，“我们必须再次重申：批判是科学的生命。科学的最不幸（并非不可能如此）的前途也许是科学统治集团的成规，该集团把对它的结论的一切怀疑、把对它的结果的一切批判都打上异端的烙印”①。本书将会被打上什么烙印呢？

但愿我们在批判中建立起科学实用的电视新闻语言学。

电视新闻语言必须追寻科学的规范！

---

① 卡尔·皮尔逊《科学的规范》第54页，华夏出版社，1999。

第一章 电影、电视语言解构史论

电影、电视，这一对现、当代人们精神、文化生活中的宠儿，自诞生以来，一直因其魅力非凡而吸引着人们对它的关注与研究。其中，电影、电视自诞生之日起所带来的“语言结构”方面的话题，一直是专业人士研究的热点、重点和难点。

电影、电视虽非孪生，但它们对声、光、电等媒介的依赖，却有其与生俱来的共性：都是用语言符号和非语言符号表达人们对世界的认识与感悟，带给人们以视觉和听觉（以下简称为“视听”）上的精神享受。为了阐述的方便，依照电影、电视诞生的时间，我们从电影切入正题。

第一节 电影的发明和默片语言的形成

一种语言的形成与发展，离不开它所处的社会历史环境和它所依赖的物质条件，研究电影默片的语言，不能不关注当时的科学技术背景和电影发明的艰辛过程。

1895年12月28日（星期六），这是电影史学家一致认同的电影诞生的日子。这一天，法国人氏卢米埃尔兄弟在巴黎卡普辛路大咖啡馆的印度厅里，用他们自己研制的电影放映机公

映了自己摄制的12部影片，虽然每部影片只有一分多钟的放映时间，但是从这一天开始，一种新的影像语言样式开始浸润大众生活，人们的视听状况真正进入了一个崭新境界。在此之前，美国人爱迪生发明的“电影视镜”（国人称之为“西洋镜”）已经风靡四方，尽管这种由“木箱+可转动的图像胶片+透镜”的“电影视镜”一次仅能供一人观赏，但它为生动影像进入公众场合、走向银幕放映（即电影的发明），提供了思路，亦为电影默片的语言结构提供了借鉴。

一、爱迪生和卢米埃尔在电影发明期（1832~1895）的语言建树

研究电影的历史，必然会涉及历史阶段的划分问题。尽管电影自发明迄今只有百余年的历史，但是其长足的进步与发展依然为我们提供了丰富、明晰的研究时段。法国人乔治·萨杜尔在其《世界电影史》、《电影通史》等鸿篇巨著中把电影的发展分为六个时期（见表1-1），这一划分得到电影研究工作者的普遍认同。

表1-1　电影发展历史时期划分

序　号	期　　别	时　　间
1	发明期	1832~1895
2	奠基期	1896~1907
3	成型期（企业化、艺术化）	1908~1918
4	无声期	1918~1927
5	有声期	1929~1939
6	战时和战后期	1937~1955

爱迪生和卢米埃尔的电影无疑是处在发明期。

1. 爱迪生的伟大发明与贡献

19世纪后半叶，是个涌现科学发明的时期，爱迪生继发明了电灯、留声机之后，又关注到了电影。此前的百余年间，视觉暂留的光学现象一直吸引着众多科学家的注意。

从17、18世纪牛顿和达赛爵士对挥动一块燃烧木炭可以变成一条光带的现象进行研究起，到1832年比利时年轻物理学家约瑟夫·普拉托和奥地利教授斯丹普弗尔同时发明的“旋盘”（Phenakistiscope），这期间，无论是1825年费东和派里斯博士发明的“幻盘”（Thaumatrope），还是1830年英国著名的物理学家制成的“法拉第轮”；无论是1834年英国霍尔纳发明的“走马盘”，还是中国古代的“走马灯”，他们共同的特点都是运用绘画这一手段，利用人的视觉暂留原理所产生的动的幻觉而进行试验。因此最先出现了动画片。这些动画片虽然可以实现对于物体运动的模拟，但无法做到像照相获得的影像那样，与客观物体外形的酷似。

然而普拉托在制造“旋盘”中确立的理论，为引进“照相术”，制造真正的电影开辟了道路。1845年普拉托曾预言，要想创造真正的电影还必须利用照相。照相术的引入决定了电影影像所独具的客观性、纪实性和逼真性，也决定了电影的照相本性，因为照相与绘画相比更能如实地再现现实。电影摄影的问世，不仅满足了人们与时间抗衡的心理需要，而且对认识世界、促进科学和艺术的发展都有着不可估量的作用。

从照相术引入电影试验以来，人们又经过二三十年的艰苦探索，才完成了电影摄影的试验阶段。开始只是做分解式的照相摄影，比如拍摄抬手的动作。从手开始抬起拍第一张，然后抬起一点拍一张，一直拍到手完全抬起为止。这些照片连接起来，就形成动的感觉。1872年英国人慕布里奇在加利福尼亚

的一位富商利兰德·斯坦福特的支持下，做了拍摄跑马的试验。沿着马跑的道路设了 24 个小暗室，利用马跑起来时马蹄踢断跑道上的绳子，依次使相应暗室里的底片曝光，把马跑的姿态摄入镜头。试验整整进行了 6 年，1878 年才公布于众，引起强烈反响。这期间马莱创造了“照相机”，雷诺改进了霍纳的“活动视盘”，制造了一架用 9 面镜子拼成圆鼓形的“活动视镜”。

与此同时，1887 年爱迪生创造了一格凿有四个小孔的 35 毫米胶片，使电影达到近于完成的阶段。但由于他希望与留声机一起制成有声电影而告失败，未能及时将此重大研究成果公诸于世。直到 1894 年才决心将他的“电影视镜”（Kinetoscope）公开。当时“电影视镜”虽不能像后来的电影那样投射到银幕上观看，但它已经完全可以通过镜头看到活动影像了。①

1893 年爱迪生公司为它的电影视镜摄制了一部有代表性的影片《苏格兰玛丽女王的死刑》，以后又使用了该公司的维太放映机。这部影片既表现了早期电影的长处，也暴露了它的弱点。这部影片放映的时间不到一分钟，它再现了现实的幻影（玛丽被砍头），并立即向公众证明了电影模拟这种类型的动作要优于那个时候演出的舞台剧。但是这部影片只不过相当于舞台的一景而已，而且固定的摄影机并没有突出在场的任何人。在真正的叙事中，真正的戏剧性并不在于处决，而在于导致处决的事态发展。在早期的电影中，叙事只能取得图画的效果。

《苏格兰玛丽女王的死刑》这样的影片说明，当时的电影界还没有找到真正的电影表现手段。在 1893 年的时候，电影

① 电影发明简史一段，参见葛德著《电影摄影艺术概论》，中国电影出版社，1995。

还只不过是摄影术和舞台演出混合的产物，因为固定的摄影机只不过是罕见事件的消极记录工具。但是，这部影片也表明，早在电影发展的这个时刻，它的导演威廉·赫斯显然已经仔细地考虑了一种电影技术：他看到了停机再拍的潜力。他在拍摄处决场面时，停住了摄影机，以便用假人换下扮演玛丽的女演员。这样拍出来的镜头就成为最早的电影特技摄影的一个例子，因为原来的观众看到假人的头被砍下来时，一定还以为是女演员被砍了头而大为吃惊。这个特技本身并不重要，但这是早期的导演完全掌握拍摄对象，并巧妙地运用电影分镜头特点建立起全新的语言表述的一个例子。①

不管爱迪生在此期间的创造发明有多么粗陋，我们应看到的是：爱迪生在汲取前人的科学营养的基础上，发现视觉暂留的原理之所以引起几代人的艰苦探索，是因为这一原理所引导制作的活动画像可以极大地满足人们对一种新的视觉样式的欲求。爱迪生发明的“电影视镜”为活动影像语言的确立与应用做出了奠基性的贡献，这一贡献，在多年之后当代电影发展与完善的语言体系中依然是不可更改的基础。

2．卢米埃尔的创造与贡献

法国人民路易·卢米埃尔是个照相器材商。1894年底，他在前人研究的基础上，找到一种新的胶片传动方式，即在胶片上打两个洞，解决了拍摄与放映电影过程中胶片的连续传动问题，从而完成了活动电影机的发明。1895年2月，卢米埃尔和他的兄弟一起获得了“摄取和观看连续照相试验用的机器”的首项专利权。一个多月以后，这台经过了改进和完善的机器

① 爱迪生公司的资料参见［美］斯坦利·梭罗门著《电影的观念》，中国电影出版社，1983。

被定名为“电影放映机”。

1895年3月，在巴黎召开的振兴法国工业的会议上，路易·卢米埃尔用短片《工厂的大门》在现场表演了他的发明。6月，在里昂的摄影会议上又进行了操作表演。这时他把参加会议的人乘汽船到达河岸码头下船的情景也摄入镜头，天文学家强森也在人群之中。在第二天的会议上，他让与会者看到了他们自己下船的场面。这些再现在他们眼前的情景，唤起了他们的惊奇之感。此外，他给巴黎的科学家和布鲁塞尔的照相业的集会也做过非公开的放映。

1895年6月，卢米埃尔去参加一个照相会议，他把会议的情况拍摄了下来，24小时后就让人们看了影片《代表们的登陆》。当银幕上出现讨论的场面时，卢米埃尔请参与讨论的人到银幕后面去把当时的发言重复了一遍，以便加强影片的真实感。可以说这既是世界上第一次拍摄新闻记录片的尝试，也是对有声电影的第一次开创性摹拟。

卢米埃尔虽然计划公开放映，但直到1895年下半年才得以实现。主要是完善机器性能和拍摄两方面的原因。卢米埃尔精心研制的这个机器既是摄影机，又是放映机，同时也是洗印机，三位一体。由于卢米埃尔拍摄的影片主题新颖，1895年12月28日在巴黎放映后，一举成名。这一天，被普遍定为电影的诞生日载入史册。

1895年卢米埃尔他们这年制作的影片多达几十部，每部能放映一分钟左右，这是当时一本[1]影片的最大长度，其中有几部后来成为举世闻名的影片。最受欢迎的是卢米埃尔在法

---

① 本，是电影行业的计量单位，相当于量词“卷”、“盘”之意。现在行业约定一本影片可放映十分钟左右。

国南部肖塔火车站拍摄的《火车到站》，它是这种“到站”型影片的先驱。列车由远及近，从全景到特写的场面，是摄影机摆在靠近路轨的月台上拍摄的。列车进站时几乎是“朝着摄影机”而来，使观众惊叫躲闪。下车的乘客中，有人若无其事地从摄影机旁走了过去。把景物由远方推向观众的手法，以及使人惊讶的大景深，让观众感到这与在剧场看戏有着本质上的区别，和爱迪生的那种“电视视镜”中的表演也有着天壤之别。今日从技术与语言的角度分析，《火车到站》的镜头景深变化已经具有了现代蒙太奇的成分。

《水浇园丁》尽管缺少《火车到站》那样在技术上的优点，但它的剧情却相当成功。简单明快而又富有趣味，是其情节上的主要特点，一个儿童踩住了一胶皮水管，园丁以为龙头出了毛病，于是解开捆绑好的龙头检查，不想水此时突然从龙头里喷射出来，溅了他一脸，这一最早用电影叙述故事的成功尝试为其后电影语言的创新提供了启迪。同时，这部短片也为后来喜剧电影的出现开了先河。

在巴黎大咖啡馆首次公映成功的激励之下，从 1896 年初开始，卢米埃尔将经过其培训后的学生和助手派往世界各地，一面放映影片以招徕观众，一面就地拍摄一些街头风光和官方庆典的影片，从而进一步扩大了早期影片的影响。就电影技术技巧而言，卢米埃尔等人的重要贡献在于：正是他们最早运用蒙太奇、特技摄影和移动摄影等手法，为电影语言表现力的完善做出了示范。

在早期的一些影片中，除了《婴儿的午餐》、《水浇园丁》等几部是专门在摄影机前表演的作品之外，大部分都来自“现实”，没有使用演员。卢米埃尔没有仿照戏剧去拍摄影片，而是随着时代的前进，把日益生动有趣的法国生活的花絮展现在

观众面前：渔夫和网、划船、海水浴、消防队员、在街头卖劈柴的人、练习骑自行车、拆墙、海边的孩子们、铁匠、卢米埃尔的工人们在郊游时的套袋赛跑，如此等等。

卢米埃尔还拍过四本描写消防队员生活的影片，即《水龙出动》、《水龙救火》、《扑灭火灾》和《拯救遭难者》。这四本影片，每本大约可以放映一分钟，由于当时放映机的改善，已能将其连接成为一组影片，由此便形成了最初的蒙太奇。这组影片在《拯救遭难者》中达到了戏剧性的高潮。《拆墙》使用了特技摄影，然后再将影片倒过来放映，使墙好像突然之间被修好了似的，从一片尘埃中竖立起来。以后的影片《迪安娜在米兰的沐浴》也使用了同样的摄影方法，让跳水者先把脚从水里面伸出来，然后再很快地跳上跳板。这种技巧在重要性上虽比不上移动摄影，但对电影的发展仍然具有不可小视的积极意义。移动摄影，旨在利用移动的摄影机使静物产生动感。于是，电影摄影机第一次开始活动起来，把人们在火车、爬山车、热气球以及巴黎埃菲尔铁塔升降梯上所看到的风景拍摄了下来。

在电影发明的初期，用电影来记录真实生活的场景，只是在观众被这种新鲜玩意的奇异效果所强烈吸引时才愿意看下去。卢米埃尔当年拍出电影史上最早的 12 部短片时，尽管影片的内容平淡无奇，甚至枯燥乏味，工厂工人下班、火车到站等，都毫无矛盾冲突或壮观奇特可言，但观众都为之发狂，风靡一时，原因即在这是人们第一次在幕布上看到能活动的画面，感到特别新鲜，根本不再注意内容是否有趣了。然而，从学术层面观照卢米埃尔的创造与贡献，除了摄制与放映技术上的突破，我们还应看到这些粗陋的影片已经为我们建立了记录

的概念和语言的范式。[1] 20 世纪 90 年代，我国一些专家多次论及的记录片《望长城》中就有不少这类原始记录语言的影子。

二、乔治·梅里爱和格里菲斯在电影奠基期（1896～1907）的语言贡献

爱迪生、卢米埃尔在电影发明期所拍摄的都是角度单一、机位恒定、场面刻板的纪实性影片，观众在满足了对电影技术所带来的新奇感后，很快就厌弃了这种原始的视觉记录。电影摄制技术的原始，必然带来发明期电影的没落。观众期待着电影人寻找到新的语言表述方式。

1. 乔治·梅里爱的开创性贡献

1896 年，35 岁的梅里爱对刚刚问世的电影机发生了兴趣，经潜心研究，于 1897 年初终于制成了电影机，并且在经营木偶剧场的同时又新建起了制片厂。

梅里爱拍片初期，一味模仿爱迪生、卢米埃尔的方法，有的干脆就是抄袭，他开局拍的八十多部影片被法国电影史学家乔治·萨杜尔批评为"毫无一点创造性可言"的平庸之作。卢米埃尔在临终前还念念不忘批评梅里爱抄袭他的作品。

梅里爱的创造性贡献完全出于偶然：有一次他拍摄街景时，他的手摇摄影机突然发生了故障，使机器停转了几分钟。当他事后观看拍下的影片时，发现银幕上的一辆街车突然变成了一辆柩车，男人突然变成了女人。这个偶然的发现使他从此醉心于利用摄影机来制造种种魔法。他用手摇摄影机制造了慢

---

① 关于卢米埃尔的史料，来自：［美］埃里克·巴尔诺著《世界记录电影史》，中国电影出版社，1992；邵牧君著《西方电影史概论》，中国电影出版社，1994；张健主编《声电光影里的社会人生》，中国人民大学出版社，1999。

动作、快动作、停机再拍、叠化等一系列原始的技巧镜头，用在他的一大批神话片和科幻片里。这一偶发性成果，开始从根本上改变电影语言的叙述方法，濒于死亡的发明期电影就此重获新生。

梅里爱的另一大贡献是，他最先将戏剧艺术引入电影制作范畴，较系统地把舞台表演的程式搬上了银幕，拍摄了一大批戏剧化影片。这些作品虽然有人批评“刻板”，但它为电影借鉴戏剧语言丰富自己做出了示范性建树。

梅里爱的衰落，可谓是步了卢米埃尔的后尘。不过，卢米埃尔短暂辉煌的终结是恪守原始记录一端之故；梅里爱则是因为沉醉于戏剧记录一端而遭观众冷漠。电影语言运用的不成功，是他们失败的共同原因。

2. 格里菲斯的永恒性贡献

格里菲斯对电影艺术的贡献是什么呢？简单地说，他的贡献主要在于改变了影片的构成单位。在格里菲斯之前，构成影片的单位是场景——摄影机方位固定不变的场景。一般的影片是一部片子一个场景，长一点的影片可能有若干个场景。例如在1904年美国的埃德温·鲍特拍摄的《火车大劫案》已经有14个场景，并且用了剪接，用了特写。但是这些东西并没有使电影同舞台演出分家，剪和接无非是幕落和幕启的同义词。由于电影作为一门独立的艺术的根本元素是摄影机的运动性，即各个镜头或同一个镜头内部拍摄方位和距离的或快或慢的变化，所以从历史发展的角度来看，朝着电影艺术的独立性迈出的头一步，便是影片构成单位的变更：从场景变为镜头，由若干镜头构成一个场景，再由若干场景构成一部影片。这重要的头一步就是出现在格里菲斯的影片里。所以不妨说，格里菲斯的贡献即在于奠定了电影作为一门独立的艺术的基础，这也就

决定了他在电影史上的巨匠地位。

正是由于他把镜头作为影片构成单位，才产生了蒙太奇的手法。格里菲斯的著名的“最后一刻的营救”，就是通过平行的蒙太奇来造成紧张效果的。但是格里菲斯的蒙太奇只是一个不自觉的手段，他只是注意到如何利用蒙太奇来处理场面和两个戏剧性场面之间的关系，只是作为一种更加戏剧化、对观众更有吸引力的技巧。从严格的意义上说，蒙太奇和剪辑是两回事。当年格里菲斯基本上是创造了剪辑，而不是严格意义上的蒙太奇。蒙太奇理论的真正确立和深化，要到苏联导演爱森斯坦和普多夫金手里才告完成。所以既要看到格里菲斯作为先驱者、创新者的巨大功绩，又要看到同后来的蒙太奇理论和实践的巨大差距，这样才是恰如其分地评价了格里菲斯的贡献。①

从语言建树的角度评价梅里爱和格里菲斯的贡献，其特点也是十分显著的：前者对舞台表演与电影的联姻提供了加强语言表现力的启迪，这对卢米埃尔的刻板的“记录”形成了一种观念性的冲击，当然，他对戏剧的崇拜，也造成了他在电影事业上的衰落。电影毕竟不应是戏的记录与翻版，它必须要有自己的表叙语言，才有可能获得发展。至于格里菲斯，尽管不到十年的时光也倒退了，但他的“镜头构成观”为默片语言的表现力大增光彩，至今这一观念依然是电影语言研究与运用中一个永恒的话题。

以上四位早期的电影巨匠为人类电影的发展留下了不可磨灭的光辉，但他们很快似流星般逝落了，究其原因，确实是与他们的“匠人”经历不无关系。据史载，大发明家爱迪生热衷于做生意，想维护其能供一人观看的“电影视镜”的可观收入

---

① 参见邵牧君著《西方电影史概论》，中国电影出版社，1994。

而疏于考虑让它银幕化，爱迪生看不到电影发展的巨大文化力量，最终失去了电影发明的专利权。

卢米埃尔是个照相器材商，出于职业的敏感与对照相技术的谙熟，在电影发明竞争激烈的那个年代，率先使电影放映、摄影机一体化、小型化（比爱迪生使用的摄影机轻 100 倍，仅 5 公斤多重），一举夺得了电影发明的专利权。凭借机器的优势，1895 年一年中他拍摄了上百部反映现实生活场景的记录片。同样是出于经济投入的考虑，卢米埃尔满足于他的电影对生活的被动记录（有人称他太“强调电影的照相本性”了），他极力排斥电影摄制过程中的艺术创造性和假定性，与他的照相师职业及商人本性不无关系。

梅里爱是巴黎一个制造商的儿子，家庭富有。他长期在巴黎经营演出魔术与木偶戏的剧场，同样是职业的偏见使他陷入了死守戏剧性电影的拍摄而不能自拔。

格里菲斯因军旅出身的父亲一生潦倒，从未有过接受正规教育的机会。他当过店员、临时工，最后在爱迪生公司当电影配角演员。在当时那“带狗者和电影演员谢绝上门”的年代，他隐姓埋名当了三年演员，最终当了导演，大器晚成（他 30 岁时依然贫困潦倒）。但创立了以镜头为单位组合影片的早期蒙太奇理论的格里菲斯最终也因江郎才尽和逃脱不了金钱的诱惑而成为一个平庸的商业影片导演了其一生。①

上述电影巨匠的视觉语言的建树固然功不可没，但他们的迅速陨落带给我们的文化沉思是什么呢？我想，这与他们的从业经历、文化教养、人生追求所带来的文化视野狭窄不无关系，这是我们在研究电影历史发展时所要汲取的教训。

① 参见[英]欧纳斯特·林格伦著《论电影艺术》，中国电影出版社，1993。

三、卓别林在电影无声期（1918～1927）的语言成就

研究无声电影时代的杰出人物，当推美国的查理·卓别林，在美国电影史上，任何演员、导演、制片人都不能和这位伟大的人物相提并论，他的电影作品，特别是默片，至今还被全世界的男女老少所喜欢。

卓别林于1889年4月16日出生在英国一个民间歌唱艺人家庭。卓别林的童年时代是极其困苦的，其父因病无钱医治，死在演出途中，孤立无援的母亲无奈之下，只好将他和哥哥送进贫民院。由于演艺家庭的渊源，卓别林很小就学会了演戏，年仅10岁时，就进了一个滑稽剧团充当演员。卓别林在1912年随他当时所在的卡尔诺剧团赴美国巡回演出，被一位美国电影导演看中，邀请他去好莱坞演电影，此时的卓别林还留恋着舞台演出，认为电影不过是种杂耍而已（事实上当时的电影大都内容贫乏，充满了无聊的逗趣），直到电影公司以高于剧团三倍的工资才打消了他的后顾之忧，1913年底，卓别林终与厂方签约，正式步入影坛。伟大的艺术创造有时是出于偶然的机缘，这在电影史上并不鲜见。在卓别林的艺术生涯的开始时刻，同样也发生过这种有趣的事情。他到好莱坞基斯顿电影公司后拍的第一部影片《谋生》并没有给观众任何一点关于流浪汉即将出现的启示。当他应召去拍第二部影片的时候，他接到通知说洛杉矶正在举行一场汽车比赛，要他设法搞一身滑稽打扮，扮演一个在现场拍摄影片的摄影师。卓别林在匆忙的化装过程中顺手抓过一位以“胖哥”闻名的丑角的一条裤子和他的假发假须。破皮靴是一位大个子演员扔下的东西，尺寸也明显过大。礼帽、手杖和过于窄小的西服都是那天上午随手捡拾的。在拍摄的过程中，卓别林想起了伦敦街头一个老摊贩横着走路的滑稽步法，本能地借用了过来。这一切都不是出于事先

的精心设计，而是偶然的凑合，然而却在不知不觉中创造了不朽的流浪汉形象。

在以后的演出中，卓别林对服饰不断调整，最后形成了他那套有名的化装——一顶圆顶帽，狭小的旧西服，灯笼裤，大皮鞋，以及一根手杖。这一身略带夸张的打扮，将一个讲究礼仪却又不识时务的流浪汉的憨态表露无遗。卓别林的银幕形体语言从此便成了不变的范式。

1915 年卓别林进入重视人物形象塑造的艾塞奈公司工作，经过一年的演出，才发现了他所创造的流浪汉形象的深远意义。公司给了卓别林极大的自由选择权，他可以自己决定拍摄什么题材的电影故事，其他部门则必须按照他的意志予以配合。由于在创作上掌握了主动权，卓别林在这家公司一年合同期内所拍的 14 部影片，几乎完全抛弃了当时流行的低级趣味式的滑稽表演，代之以辛辣的嘲讽和交织着哀愁的幽默感。他的哑剧天才在这些影片中得到充分发挥，他不放过任何细小的动作，哪怕是整整领带，掸掸上衣的灰尘，或者舞动一下手杖，都能体现出人物的内心世界。他利用一切到手的小道具，或者身边的任何物体来自然地发泄人物此时此刻的感情。

卓别林电影的题材内容基本来自生活的底层，他所扮演的流浪汉不再单纯地挨打出丑，而是表现出愈来愈深沉的感情，愈来愈具有现实生活中无处不有的“小人物”的共同的悲剧色彩。他所嘲讽的对象也往往就是大众百姓想要嘲笑的对象，他作品中所同情的人物也正是生活在社会底层的平民百姓。这种与大多数观众生活情境差不多的故事内容很能为众人所理解，他那交织在幽默后面的哀愁常常使观众在笑过之后泪流满面。

卓别林是位十分严肃认真的艺术家，为了常演常新他平时很注意观察生活，把观察到的细节记录留存，以便日后拍摄创

作时作为参考素材。

1919年卓别林30岁，这年开始自行斥资建厂，成了好莱坞第一个真正独立制片的艺术家。他创立了电影史上空前的先例：一身兼任制片人、编剧、演员、作曲。从20年代至40年代，卓别林在好莱坞拍出了他一生中最杰出的作品：《淘金记》(1925)、《城市之光》(1931)、《摩登时代》(1936)和《大独裁者》(1940)。

透过卓别林艰难成长和富于创造性成功的历史，我们不能忘记这位伟大的艺术家在电影语言上开拓性的建树：凭借一成不变的礼帽、手杖和窄小的破西服等几件道具，创造了一个遭遇相似但性格各异的流浪汉形象，彻底改造了早期电影的杂耍品性，使电影具有了公众认可的形象语言和情节语言，将电影的发展引上了“讲故事”的健康发展轨道，此其一；其二，从人物形象塑造上看，面对大同小异的“流浪汉”，卓别林依靠对生活的正确理解和深刻把握，从画面细节上成功地做到了人物言行举止的千差万别。卓别林以无声的画面语言为人类留下了一笔宝贵的精神财富，他的大量默片杰作今天人们看起来依然津津有味，这就是卓别林不朽的贡献。

第二节 电影默片语言构成的特征

就图像语言而论，在电影术发展之前，绘画、舞蹈、戏剧、摄影等具象语言样式已都具有自己悠久或成熟的历史，这些语言样式，为电影术的发明和电影语言的形成、发展都产生过一定程度的影响。这种影响，对处于发明期和奠基期的电影默片来说就显得愈加浓重。电影默片是如何从传统的图像语言中汲取营养而形成自身的语言风格的？本节从电影默片画面语

言的纪实性、画面语言的绘画性、画面语言的依赖性等三个方面的特征展开研究。

一、画面语言的纪实性

电影确切的纪实和再现现实生活的能力乃是它的一个最根本的优势。这种纪实与再现优势在 1839 年摄影术发明不久就开始显露，到了“19 世纪末（此时正是电影的发明期），因社会上需要形象性的报道，各种画报得到蓬勃发展的时候，人们开始认识到摄影确切地记录生活的惊人能力。摄影成了一种无可比拟的形象面具体地报道事件的形式”①。基于这种社会需要，以活动的摄影画面为基础的“电影视镜”出现了，继面便有了电影术的发明。电影以“纪实”和“活动”两大面有的优势，以“照相的本性”极大程度满足了人们对于现实和自身观看的欲求。诚如美国电影理论学者劳拉·穆尔维运用弗洛伊德的精神分析原理与符号学分析“视觉快感与叙事性电影”的关系所言：“电影提供若干可能的快感。其一就是观看癖（Scopophilia），在某些情况下，看本身就是快感的源泉，正如相反的形态，被看也是一种快感”，“电影满足观看的快感的原始愿望，但它还进一步发展了观看癖的自恋一面。看的好奇心和愿望是与对类似和识别的入迷交织在一起的：人脸、人体以及人形及其周围环境之间的关系，人在世界中的可见的存在”②。处于发明期的电视虽然粗陋、短小，但它纪实叙事的能力和满足人们“看”的欲求方面却毫不逊色，诸如：

《火车进站》（1895）中，由远面近，呼啸而来（当然没有

① ［苏］A·瓦尔坦诺夫著《摄影的特性与美学》第 1 页，中国摄影出版社，1992。

② 《视觉快感与叙事电影》，见张红军主编《电影与新方法》，中国广播电视出版社，1992。

声音）的列车，吓得观众纷纷躲闪，人们在惊叹中第一次从活动影像中看到了人与自然的关系。

《工厂的大门》（1895）中，从厂门打开，工人们涌出后，到大门复又关上，人们对此看得津津乐道并非是对工人下班这件事情过程本身有多大兴趣，而是银幕上的纪实影像“发展了观看癖的自恋一面”，这正如某人拿到了别人给他拍摄的照片后他会反复观看、品味那样“自恋”。

这时期摄影纪实语言的特点为：

1. 正面角度表现所有拍摄对象。

2. 主要是满足看得全，拍摄者最感兴趣的是记录对象及其运动。

3. 摄影机固定在一个位置，从头拍到尾。

4. 用大全和小全景别，以便看全。或在“乐队指挥”位置。和对象保持一定距离，构成单镜头画面的舞台演出场面。

5. 摄影机放在人的视线等高角度，对象只有方位、朝向的变化。

6. 对象高度是平面的只有左右，没有纵深，故缺少透视感。

7. 每一个镜头画面都拍下一个完整的活动，完成对一个事件的记录。

从叙事角度看，“电影最初是一种机械装置，用以记录现实活动的形象，而不是一种叙事手段”①。

从构图角度看，“在电影初创时期，当摄影机是固定着摄录‘乐队指挥’的视点时，画面构图并无任何实际特色，因为

① 斯坦利·梭罗门《电影的观念》第91页，中国电影出版社，1984。本页关于纪实语言相关内容请参见郑国恩著《影视摄影构图学》，北京广播学院出版社，1998。

这种构图只限于确定一个意大利式舞台而完全一致的空间而已"①。

从发明期的电影只有一分来钟的放映时间，到后来卓别林的默片长达几十分钟，虽然长短有别，但它们都充分地体现出以画面记录事态发展进程为共同的特征，充分地体现了"照相的本性"。

这种特性是由摄影机的性能及其摄影师的观念决定的。德国电影理论家克拉考尔在考察摄影的审美特性时说："照相跟未经改动的现实有着一种明显的近亲性。使我们感到真正有照相特质的照片，似乎都是旨在再现纯粹的自然（自然的独立于我们而存在的形态）的。"② 他甚至把"电影的本性"看成是"物质现实的复原"③。这些话确实讲出了一个浅显而重要的道理：电影艺术的本性与照相是不可分割的。无论是一般摄影机所拍摄的单一的画面，还是电影摄影机所完成的活动照相，都是客观世界中某种物象（包括未经改动的客观物象，也包括经过选择、加工、改造过的物象）的真实记录。

电影默片纪实性画面语言的形成与发展，为后世的有声电影和电视片叙事风格的确立提供了宝贵的思路。张艺谋的故事片《一个也不能少》等影片在国际影坛频频获奖，个中因素与他恪守纪实风格是密不可分的。

与叙事风格紧密相关的是长镜头的运用，这也是电影默片语言构成的特色。1895 年卢米埃尔兄弟拍摄的 12 部影片每部时间长度仅一分来钟（当时胶片的极限长度），全都是一个镜

---

① 马赛尔·马尔丹语。

② 克拉考尔《电影的本性——物质现实的复原》第 24 页，中国电影出版社，1981。

③ 克拉考尔给他的重要著作《电影的本性》拟定的副题是："物质现实的复原。"

头，我们不妨将其称之为自然属性长镜头。尽管《火车进站》、《水浇园丁》等十二部影片都真切地记录了当时的人与事，带给观众以极大的视觉快感，但这一切都是卢米埃尔兄弟在摄影术影响下的没有主观意志参与的“被动作品”，然而“长镜头语言”确实是从此步入银幕的。

在卢米埃尔的“原始长镜头语言”启迪下，伴随着机器、胶片等摄制工具性能的改进，特别是电影人运用镜头语言观念的成熟，进入20世纪初，默片已能熟练地运用长镜头叙事和讲故事了。默片喜剧大师卓别林的诸多作品，正是默片语言不断发展完善和纪实叙事的生动证明。卓别林的默片故事流传甚广，此处不作详细介绍。下面请看早期的英国故事片《查尔斯·披斯的一生》中（制片人为W·哈格，于1905年在潘勃洛克摄成），开始的三个场面是这样的：

字幕：披斯的第一次抢劫。

第一场：（内景：一间房间。）披斯和他的同伙从一扇窗子里爬进来，撬开一只箱子。他们在撬箱时，屋子的主人闯进来奇袭他们。披斯从窗口逃走了。他的同伙想跟他一起逃跑，但结果中了枪，翻倒在房间里。

字幕：披斯在戴逊的家里。

第二场：（内景：戴逊家中的一个房间。）披斯正在为戴逊夫妇演奏提琴，夫妇俩打着拍子。披斯奏完后，戴逊建议喝些酒，他就出去拿杯子，披斯坐在戴逊夫人旁边，开始去拥抱她。戴逊突然回来了，他看出是怎么回事，就一把抓住披斯，把他摔倒在地上。披斯站起来走了出来，一面向戴逊晃晃拳头。

字幕：戴逊的被杀。

第三场：（外景：田野的一角，近篱笆处。）披斯拿了

一张字条走进镜头；他把字条缚在小树上，自己便躲在篱笆后面。戴逊夫人走进镜头，看见了字条，拿下来读着。这时候她的丈夫来了，虽然她设法想隐藏起那张字条，最终还是被他一把抢去看了，他的目光搜索着篱笆，发现披斯正躲在里面，就把他拉了出来。披斯拔出手枪打死了他，戴逊夫人扑倒在尸体上，披斯却洋洋得意地走了。

以上这些场景没有拍摄技巧上的变化，看不到制片人的创造性思维，有的还是原始的记录（一场只一个固定长镜头），当然，比起《火车进站》之类的记录来说，《查尔斯·披斯的一生》已经有了讲故事的意味，应视之为纪实性语言运用的进步。早期电影人的艰苦实践不仅向社会公众提供了一批纪实性的作品，而且还为后来的电影理论家们（诸如巴赞的长镜头理论）准备了研究的物质基础。

说到默片的纪实性特征对后来电影理论研究形成的影响，我们不能不关注到巴赞的长镜头理论成果。20 世纪 40 年代末，法国电影理论家巴赞和德国电影理论家克拉考尔提出并建立了记录学派美学理论。巴赞在“摄影的美学特性在于它能揭示真实”的美学原则下，极力抨击“蒙太奇”理论，认为“蒙太奇”是一种人为创造的方法（在卓别林早期的默片故事中，蒙太奇手法已被频频使用），它依靠分切、组合，割裂完整的时空，破坏电影的时空真实和感性真实；巴赞还认为，蒙太奇融进了导演的主观色彩，干预了现实生活，带有强制性和思想含意的单一性，观众得不到更多自我感受和独立思考的机会，违反了现实生活本身所蕴含的暧昧性和多义性，也违反了观众的审美心理规律，剥夺了他们参与银幕生活创作的心理欲求，在历数蒙太奇种种弊端的同时，巴赞借鉴早期电影长镜头技法经验以及后来人们成功运用长镜头的范例，提出了与蒙太奇理

论赫然对峙的“长镜头”理论。

具体来讲，“长镜头”的理论的核心是认为电影是通过摄影机记录下来的艺术，是照相的延伸。他认为别的其他艺术都是人的干预形成的，只有照相和电影不是这样。电影的巨大威力在于拍摄的形象崇尚自然和绝对真实，所以他批评分解现实的蒙太奇方法不真实，违反电影的基本特性。在他看来，电影的特性就其纯粹状态而言，“正在于摄影上严格遵守空间的统一性”，体现这种自始至终保持空间统一的方法就是运用长镜头。他觉得一个高明的导演创造的长镜头能够“让人明白一切，而不必把世界劈成一堆碎片，它能揭示出隐藏在人和事物之内的含意而不打乱人和事物所原有的统一性”。除了时空统一的特征，巴赞还强调保持人物动作含意的某些暧昧性，他认为影片应使观众自己看出人物动作的含意，同时留下一些暧昧的地方让人思索。他觉得蒙太奇严格控制观众的情绪，缺少含蓄和令人回味的效果。巴赞还提出应该为从多种角度观察动作提供可能性，他认为蒙太奇把视线的角度限制太死，而人们欣赏的习惯总是喜欢不断的移动视线、随时变换欣赏的角度。时空的完整、含意的暧昧、从多种角度观察动作的可能性，这三个方面构成了巴赞理论的基本内容。对于他的这些理论，我们应当怎样评价呢？下面我们对他的理论作一番探讨。

巴赞的理论首先值得肯定之处是他从电影语言演进的角度高度评价了长镜头的作用。面临着镜头容量的大量增长和电影语言的急剧变化，巴赞及时地力图从理论上对长镜头进行解释，虽然这些解释是瑕瑜互见的，但我们不能不欣赏他在理论上的勇气。正如邵牧君所说：“巴赞在理论上总结了深焦距和长镜头的美学功能，就其意义与影响而言，并不亚于爱森斯坦

对蒙太奇技巧的美学改造。"① 过去的蒙太奇讲究单镜头，总是前景处于突出的地位，后景模模糊糊，由于一种质量更好的透镜的出现，使人们能够富有表现力地运用景深，打破了统治整个 30 年代的平面场面调度，出现了纵深的场面调度。巴赞特别着重景深镜头，他用景深镜头取代蒙太奇的理论，扩大了我们对电影语言的视野，使我们进一步去发掘镜头内部的各种潜力。

其次，巴赞对蒙太奇的批评，我们也应该采取一种分析的态度。他认为蒙太奇是不真实的这种说法固然不对，但是他指出某些蒙太奇方法违反了电影规律，也是有一定道理的。他认为早期电影分镜头运用的典型技巧是景对景的变换，在一段对话时，按台词的逻辑交替拍摄对话的人，这种分切的手法不仅不够逼真，面且平庸乏味，违反人们的欣赏习惯。他特别欣赏那种通过景深镜头把整场戏一次拍下来的镜头，他觉得这样可以摒弃那种把两个演员规规矩矩地放在摄影机前的类似照相的做法。他也不喜欢效果过于强烈的大特写镜头，认为这种镜头不适合观众的自然的注意力。此外，他还批评了早期的电影由一系列分切频繁的单镜头构成的蒙太奇句子所带来的含意和视角的单一性。因为生活是丰富多彩的，过分严格的规范不符合人们的欣赏心理，因而他主张含意的复杂性和视角的可选择性，应该说这种见解还是可取的。

另外，巴赞的理论所着力宣扬的那种纪实的风格也是值得肯定的，如：走出摄影棚，大量采用实景外景，少用或不用过分夸大的特写镜头，用切的方法代替过去的镜头之间过渡的技巧，不用隐喻与象征的镜头，不用后期录音，不用戏剧的省略

① 见邵牧君著《西方电影史概论》第 80 页，中国电影出版社，1982。

法，影片中没有重大事件等等，这些都使电影更加接近真实的生活。从他对意大利新现实主义作品所给予的高度评价中，我们可以看出他所推崇的这种风格即人们常说的“长镜头风格”，对后来的创作产生过很大的影响。

巴赞主张用长镜头代替蒙太奇分切的实质，乃是强调完整的写实。巴赞只强调真实地再现生活的原来形态，对于艺术片类来说，容易导致自然主义倾向。面对巴赞的抨击，蒙太奇派也自省到过于琐碎的分切所造成的弊病。从目前影视发展的倾向看，蒙太奇镜头明显拉长，移动镜头和景深镜头运用明显增多，镜头之间的蒙太奇剪辑和综合性运动镜头，已经成为两种互为补充、并用不悖的表现手法。

长镜头理论及其技法，对于电视新闻来说有其不可忽视的指导与实用价值。它“强调真实地再现生活的原来形态”的理论基础，正是防止电视新闻采访失实的具体要求。电视新闻的现场采访、报道各种对话活动都要求记者运用长镜头技法保持新闻现场时空的高度一致性，“直播”，更是长镜头传播魅力的最佳发挥。长镜头理论及其技法应该是电视新闻从业者必须了解与掌握的业务内容。①

早期的默片虽然粗陋，表现出来的纪实性特征也不具有深刻的美学意义，但它在语言（电影语言与非电影语言）方面的开创性却是最宝贵的，只有在观照到现今的电影理论成果，我们方能深味卢米埃尔、卓别林等前辈创造性劳动价值之所在。这是我们在研究默片的纪实性时所应得到的启迪。

① 关于长镜头理论简述与分析，据黄匡宇著《理论电视新闻学》第127～129页，中山大学出版社，1996；邓烛非著《电影蒙太奇概论》，第151～153页，中国广播电视出版社，1998。

二、画面语言的绘画性

摄影术和电影术发明时期，正是绘画艺术各种流派发展的鼎盛年代，年轻的摄影术、电影术无可避免地打上了绘画的烙印。就早期的电影来说，固定不变的角度，不能变焦的距离，促使摄制无可选择地（自觉或不自觉地）套用绘画的经典技法，诸如画框的黄金分割控制，画内诸因素的配制（涉及构图形式、光线处理、三维空间营造、角度选择等）。默片的画面语言绘画性特征，恰好吻合当时广大观众的审美心理需求。《圣女贞德》、《战舰波将金号》等经典影片中充分说明了这一点。像《圣女贞德》这样的片子简直就是特写的艺术，即肖像的艺术。它使我们联想到不少画家的名作。电影艺术家用光影塑造的人物形象酷似画家们笔下的素描作品。影片用造型说话，人物形象的性格化取得了动人的艺术效果。当时，在电影的艺术语言还不丰富、电影的技术条件还不能使拍摄对象自然地运动的情况下，注重造型形象的绘画性是带有普遍意义的。

默片画面语言的绘画性，不仅使自身在早期得以顺利发展，而且为电影后来的发展提出了实践与理论、历史与现实多方面的话题，美国电影学者V·F·帕金斯在他的《早期电影理论的批评史》中对电影画面语言的绘画性就有这样的评述①：

画面的神话部分是在电影问世之前发展起来的，早就有人敦促照相师创造出可以用绘画同样的准则来衡量的作品。纽哈尔所著《摄影史》一书中报道了威廉·牛顿勋爵于1858年提出的建议，他认为摄影师必须把他们的相片改变到符合“美术的公认原则”②。林赛遵循着同样的论据，他写了题为“动作

① 参见张红军主编《电影与新方法》，中国广播电视出版社，1992。

② 波芒·纽蒙尔著《1839年至今日的摄影史》第17－18页，现代艺术博物馆，纽约，1949。

的雕刻”这样的一章，要求读者“考虑：首先出现了照相。然后照相加上了动作。我们必须依照这个顺序来进行判断。如果它要演变成一种大众的艺术，那么它首先应当是一种好照片，然后才谈得上好动作”①。林赛得出结论说，最有资格来制作“更高级的影戏”的是画家、雕刻家和建筑学家。林赛一味强调电影画面的装饰性质，正是他那个时代的反映。这是一个时代的残存物，在那个时代里，“一切对美学的探讨都是不厌其烦地围绕着美的性质的问题……我们在艺术中和自然界寻找美的标准”②。电影正统理论也吸收了画面美的标准。这一观点在他们的宣言中被加以强调，罗吉·曼维尔在他的《电影》一书中写道：“构图是极其重要的：一切被拍摄下来的东西都变成二维的图案。”③ 这是从爱因海姆对“艺术地运用缩小的纵深”的论述中引申出来的：“每一个优秀的电影镜头从纯形式上来说是地地道道的线条构图。这些线条是相互谐调的，并且和四框也是谐调的。镜头中光与影的分布是匀称的。”④

但是爱因海姆更重视的并非装饰性的要求，而是意义深远的画面组织。林赛之后的理论家们继续要求摄影机创造出美来，但是受到绘画、评论和电影制作（林赛却回避了它们的影响）的发展的影响，更着重要求它创造出意义来。贝拉·巴拉兹在其标题就说明问题的章节《创造性的摄影机》里写道，摄影角度“是电影所拥有的描绘人物性格的最强有力的手段；并且这不是再现而是真正的创造”。把画面神秘化的人坚持认为必须富有表现力地来运用摄影机的特性，他们赞成那种滥用摄

① 瓦切尔·林赛《电影的艺术》第135页，纽约，1970。
② 罗杰·弗莱《幻象与设计》第229页，企鹅出版社，1937。
③ 罗吉·曼维尔《电影》第28页，企鹅书局，1950。
④ 爱因海姆《电影作为艺术》第56页，中国电影出版社，1981。

影的选择与变形的手法，认为这是对摄影对象和事件表态的办法。如果把摄影机主要当做是一个可靠的记录工具，或者主要想从它的产品中得出现实主义的面貌，那就被认为是非电影特性的，是对这一表现手段的忽视。

因此，虽然爱因海姆很推崇卓别林，却不得不承认他的影片“不是真正的‘电影’（因为他的摄影机主要是当做记录机械来用的）”①。而罗沙对于罗勃特·韦恩的表现主义影片《卡里加里博士的实验室》获得如此深刻的印象（“在电影中第一个真正艺术的前进……第一部真正富有想像力的影片……第一次尝试运用这种新的表现手段来表达一个创造性的头脑”）②，以致他对逼真的布景完全失去了兴趣。他认为《一个国家的诞生》（1915）的“主要缺陷”之一就是“阿伯拉罕·林肯书斋里的真实的复制品以及他被刺杀的那个剧院”③。

所以会出现有关画面的神话，是因为把电影划归为视觉艺术。问题并不在于电影画面能够吻合绘画的一些准则；有一大批导演已从实践经验中解决了这一问题。这就是通过“动”这一特有的平面视觉因素来保持电影特有的表现力。

李泽厚认为：“动的视觉形象的画面才是电影本身所在”④，电影的“动”，使画面具有空间的流动性（这是舞剧和戏剧所不具有的特性），使得综合了多类表现手法的画面的时间特质、构图、用光等基本造型因素均在运动过程中得到深刻的表现与动态的平衡。作为艺术形态的电影，它的“动”的本质作用是什么呢？它的作用就是表达创造者对于那些直接的感情和情绪

① 爱因海姆《电影作为艺术》第93页，中国电影出版社，1981。
② 保罗·罗沙《至今为止的电影》第93页，伦敦，1949。
③ 同上，第1页。
④ 《美学论集》第414页，商务印书馆，1980。

活动所具有的概念，换言之，它的作用就是直接展示情感活动的结构模式。我们知道，艺术品本身也是一种包含着张力和张力的消除、平衡和非平衡以及节奏活动的结构模式，它是一种不稳定的然而又是连续不断的统一体，而用它所标示的生命活动本身也恰恰是这样一个包含着张力、平衡和节奏的自然过程。不管在我们平静的时候，还是在我们情绪激动的时候，我们所感受到的就是这样一些具有生命的脉搏的自然过程，因此，用艺术符号是完全可以把这样一些自然过程展示出来的。在艺术品中，也就像在概念之中一样，感情的所有方面都被巧妙地安排在一起，以便使它们极为清晰地呈现出来。①

默片画面语言靠“动”的本性全方位地汲取着传统艺术中有益自身发展营养，但它绝不会让达·芬奇的《蒙娜丽莎》一扫神秘的微笑，嘻嘻哈哈地走上银幕。透过默片画面语言的绘画性，我们不难深刻认识电影强劲的综合力量，是这一综合力量保证了它的辉煌前景。法国电影学者阿倍尔·甘斯 1927 年对电影有过这样的预言：

“电影，是由许多互相冲击、彼此寻求着心灵的结晶及由视觉上的和谐、静默本身的特质形成的音乐；是由画面图形成的绘画和雕塑；是由戏剧结构和表现顺序形成的建筑；是由一些从人和物的精神中攫取得的梦幻形成的诗；是由那种与心灵交流的、使你的心灵出来和剧中演员融为一体的内在节奏形成的舞蹈。一切都汇合了。这是一部伟大的影片吗？这是各种艺术的汇合点！这些艺术经过光的熔炼已经和以前不同，但它的渊源是无法否定的。这是一部伟大的影片吗？这是未来的福

① 据［美］苏珊·朗格著《艺术问题》第 8 页，中国社会科学出版社，1983。

音！这是从一个时代到另一个时代的幻想的桥梁！这是一种点金术，为我们的眼睛而作的伟大的作品！画面的时代来临了。"①

甘斯的预言早已变为现实，这里我们要说的是，电影默片画面语言的绘画性，是电影走向综合性道路的第一个脚印。

三、画面语言的依赖性

以上我们已经看到"纪实性"和"绘画性"是如何使默片画面拥有一种比简单（或静态）再现更有效的信息价值。尽管电影画面忠实地再现了摄影机所摄录的事件，可是它本身并未向人们揭示其所记录的信息的意义，它只是肯定它所再现的原始事件是一种具体存在罢了，"电影画面本身是展现，它并不论证"②。因此，用解说词和画面文字对画面信息做出明晰的说明就在所必然（否则，人们可以用完全矛盾的观念去理解同一段画面而得出截然相反的结论），这就是画面语言对文字话语的依赖性。就画面的涵义看，电影画面具有一种模棱两可的特性，也就是说，同一幅或同一组画面可以有好几种解释。另一方面，我们可以看到，单是画面并不能使我们看到剧情在其中展开的时间。

基于上述认识，我们再来考察当时的现实情况：

卢米埃尔在放映他的《水浇园丁》等影片时，就有专门的解说先生向观众们介绍影片涉及的人物、时间、地点、经过等。卢米埃尔甚至还请过影片中的当事人到银幕后面做"现场配音"解说。到了卓别林年代，无论是摄制手段还是摄制观念都大有长进，影片已从简单的纪实跃向了"讲故事"阶段，蒙

① 转引自亨利·阿杰尔《电影美学概述》第21页，中国电影出版社，1981。
② ［法］马赛尔·马尔丹著《电影语言》第7页，中国电影出版社，1982。

太奇意识在镜头的组接上也有了充分显现（当然蒙太奇理论是出现在后）。此时，卢米埃尔的现场解说方式已不敷应用了。于是，画面文字便充当了默片中解说（交代情节）和“对话”的角色。表1-2是卓别林有代表性的12部默片使用画面字幕的情况。

表1-2 卓别林默片运用画面字幕统计

片　　名	片长时间	镜头个数	交待性字幕	对话性字幕
摩登时代	86′22″	431	49	91
淘金记	71′10″	583	49	72
城市之光	80′	272	22	71
小　　孩	52′06″	279	35	28
狗的生涯	40′	263	10	6
大兵日记	44′31″	145	22	18
大马戏团	70′	566	24	120
光明面	33′24″	224	19	12
快乐的一天	20′	138	13	6
无业游民	25′10″	202	17	9
发薪日	25′25″	186	10	6
伪牧师	47′	296	17	48

统计说明：时间计量单位为“分/秒”；屏幕文字计量为“段”；镜头数为“个”。

统计者：暨南大学新闻系1998级、1999级硕士研究生谭辛鹏、李青、李诚、唐小兵、蔡春影、梁瑜红、卫五名、向梦龙、陈奮、郑明波、庞华玮、刘菁、刘慰瑶等十三人。

通过上述统计，我们可以做出如下分析：

1. 卓别林早期的默片对画面字幕的运用较少。如1918年上映的《狗的生涯》，交代性字幕用了10段、对话性字幕用了

6段，总共只用了16段（条）字幕。这一现象说明卓别林已意识到解释性文字的作用。

2. 卓别林中、晚期的默片使用画面字幕的次数大增，这表明卓别林在摄制中已充分认识到了解释性文字的重要性。他于1928年（中期）出品的《大马戏团》中交代性字幕用了24段，对话性字幕用了120段，总共使用了144段（条）字幕。他的另一部中期作品《淘金记》（1925）中有交代性字幕49段，对话性字幕72段，合计是121段（条）。在他晚期的作品《摩登时代》中，交代性字幕和对话性字幕合计为140段（条）。表1－2的统计结果表明了文字语言在电影画面中必不可少的地位，充分说明了从默片时代开始，画面对文字就有着无法割舍的依赖。

3. 镜头的数量都是数以百计，这除了表明摄影、剪辑的技法有了质的变化外，还表明画面对文字说明的依赖。摄制者不惜将“故事过程”剪断，是为了在“故事”之中插进“交代性文字”和“对话性文字”，否则几十分钟一则的“画面故事”就难以为继。

4. 卓别林12部电影平均片长42′40″，平均镜头数为263个，这个数字对于风行“长镜头”拍摄的早期默片来说，卓别林已在用相对的短镜头组成蒙太奇镜头“讲故事”，这表明卓别林已看到了蒙太奇叙述能力本质之所在：通过画面的组接，调动观众思维想像的积极性，借助观众思维系统中的“词”，克服默片画面叙述能力的断缺性。

关于电影、电视语言符号的构成，本书以后的章节中还有详细论述。此节不再赘述。

第三节 声音进入电影的技术背景及美学价值

1927年10月6日，由美国华纳公司摄制的完全有声片①《爵士歌王》在纽约市百老汇剧院公开上映②。历经32年之久"伟大的哑巴"生涯的电影终于开口说话，放声唱歌了！从此，电影跨进了声像并茂的新纪元。

一、声音进入电影的技术背景，录音技术的发展推动着电影的进步

在电影开创辉煌的百年历程中，每一项震撼人心的美学革命都与科学技术发明有着密切的关系，电影美学的大部分问题，都有其电子学、物理学的背景，录音技术的发明与完善，使电影真正拥有了源自胶片且声像同步的声音，是电影经历的第一次大革命。"伟大哑巴"的早期开口说话了，这使得电影长足进步，跃入了一个新纪元。了解录音技术的试验与改进，有助于我们洞察其是如何影响着电影的进步。

电影对声音的依恋，是一个与生俱来的"情结"。为什么1895年电影发明的当年卢米埃尔会让乐队跟着他四处演出？原来是人们探究声像结合的历史由来已久。爱迪生于1877年首次发现如何利用他的留声机来录音和放音，同时由于留声机的成功而使他有可能把活动照片与留声机结合起来。1891年，他发明了电影透视箱——一种类似西洋镜的机器，使用这种机

① 完全有声片，系指含有对白的有声片。在此之前已出现只有音乐与音响的影片，这类影片以记录舞台演出的内容为主。

② 据［美］罗伯特·C·艾伦的《电影史·理论与实践》的资料称："到底是10月5日、6日，还是24日，说法不一。"该书由中国电影出版社1997年出版。

器，活动照片便可以一次演给一个人看，其后又把电影透视箱和留声机结合起来，成为有声活动电影机。

1896年巴黎的百代和德国的麦斯特试图把新发明的活动电影照相机与柏林制造的留声机连结在一起。这个企图到1908年才由别人付诸实现，那个时候英国的华威克公司研制了“西那风”，紧跟着又有希普渥兹的“微威风”和高蒙的“在朗诺风”的发明，以上三种机器都主要是用一面放唱片、一面映电影的方法，再配以某种机械设计来保证唱片与影片之间的声像合一。但由于普通的留声机音量不足，而声像合一的方法又不够完善，声像脱节的放映带给观众感觉上的不快可想而知，声像分离操作的试验很快就失去了市场。到了1913年爱迪生以增强录音话筒的灵敏度和增大扩音机功率为突破口，做与德国麦斯特相似的商业放映试验（1913年2月13日首映），尽管所放的影片中有“唱歌”、“摔盘子”等激发观众兴趣的音像内容。然而营业不到半个月，爱迪生还是未能克服声像同步和扩音音量这两大难题，黯然退却。爱迪生的退却预示了许多其他发明家和企业家十年辛苦终遭挫折的结局。这个时间可视之为录音技术与电影联姻的探索阶段。①

爱迪生试验的失败给了科学家们明晰的研究方向：必须开发一种全新的装置替代留声机与放映机的联动系统，只有将声音与画面同时在摄制电影胶片上才能真正保持声像的同步。

① 见《纽约时报》（1913年1月4日），第7页；《电影世界》（1913年6月28日），第1347页；《纽约时报》（1930年3月9日）ix，第6页；《电影世界》（1913年2月22日），第758页；《电影世界》（1913年3月19日），第1318页；《纽约时报》（1913年2月18日），第3页；《综艺》（1913年3月21日），第1页；《纽约时报》（1913年4月18日），第1页；《纽约时报》（1913年5月6日），第20页；《纽约时报》（1914年1月21日），第1页。

1923 年著名无线电先驱者李·德福雷斯向新闻界展示了他的有声电影设备，但这套设备最终因资金与扩音系统技术问题未能走进市场；同年（1923），世界上最大的公司美国电话电报公司（AT&T）凭借强大的资金与技术力量解决了唱片录音、扩音机功率、话筒灵敏度等一系列技术难题并在此基础上问鼎电影胶片录音，在制作试验性电影短片的同时，美国电话电报公司宣布跻身美国电影工业参与研发竞争。①

1925 年 6 月 25 日，美国电话电报公司与正在发展壮大的电影企业——华纳兄弟公司结成联盟，签署了一项协议，从而迎来一个没有明确规定期限的合作试验。主攻目标是“音像一体化”。到 1926 年春，声音试验进展顺利，此时，华纳公司组建维太风公司，承担研制有声电影的工作。此外，维太风公司还获得了纽约爱乐乐团的帮助，为歌舞片录制“伴奏”音乐。华纳兄弟公司此时已能向放映商提供最受欢迎的歌舞剧和杂耍艺人们的演出，虽然是以电影录音的形式。

华纳兄弟公司以它的第一部维太风节目开始了 1926～1927 年的放映季节。8 部“维太风序曲”代替了典型的剧场舞台表演。在纽约 8 月的一个夜晚，观众第一次看到并听到了电影工业巨头威尔·海斯祝贺华纳公司和美国电话电报公司先驱性成就的演讲。舞台“幻觉”无可挑剔；海斯在致词结束时鞠躬致敬，观众报以热烈的喝彩。纽约爱乐乐团维而奏起先自歌剧《汤豪泽》的“前奏曲”。指挥亨利·哈德斯也像是“在舞台上”一样鞠躬致意。随后是包括歌剧明星和音乐会明星们精彩

① 《有声电报电影总公司等机构对美国电话电报公司等机构的诉讼案》18F.Supp650（1937），案卷第 2488～2508 页；弗兰克·H·洛维奇和斯坦利·沃特金斯《有声电影 20 年》，载《贝尔电话杂志》（1946 年夏季号），第 84～95 页。

演出的六段记录片。

1927年秋，《爵士歌王》在华纳公司新落成的有声设备的好莱坞剧场里拍摄成功，同年10月首映，正式宣告了完全有声片的诞生，录音技术与电影联姻真正成功。

当然，电影引进声音的试验不止美国电话电报公司——华纳兄弟公司，与之同时动作的还有福斯影片公司（及其下属的福斯——凯斯公司），他们在1926年10月摄制了第一部有声短片，1927年4月30日在纽约最大的戏院——罗克西戏院首映长度为4分钟的有声新闻片。在此还须一提的是，在胶片上记录声音的光学录音方法，早在1900年就被德国人吕默发明，后在1906年又被法国人尤金·劳斯特在英国获得了专利权，但因为技术上的原因造成制作和放音还音设备的投资过大，而未能投入市场。到了20世纪20年代，欧洲的德国、苏联的科学家和电影公司继续在开发声音进入电影的项目，而且取得了可观的成果，由于不敌美国工业发明技术与经济的强劲，欧洲各国最终也只能成为美国有声电影的倾销市场。中国也一样，1926年12月在上海新中央大戏院开始上映美国有声片。完全有声片《飞行将军》（美国）是1929年2月才来到上海的。1931年中国拍摄了第一部有声片《歌女红牡丹》。

1929年10月6日是有声电影诞生日，随着时光流逝，声音在电影中的品质也在不断改进与提高。录音手段从钢丝录音，到磁性录音，到光学录音，直至今天的数字化录音。录音方式（声道）从单声道到双声道，到立体声，到杜比环绕立体声及其DTS等类型。录音手段与录音方式的变化，使得电影声音品质的提高幅度大大超过画面品质。早期卓别林的默片构图用光到故事演绎的质量，当代人的审美观依然可以包容它；而《爵士歌王》、《渔光曲》（中国）等有声片的歌唱与对白简

直不堪入耳，这就是电影的音像品质提高程度的巨大反差。

当代人面对电影除了对环幕电影、动感电影、立体电影稍感新奇之外，对电影的色彩、超大银幕已是习以为常，当今更为吸引观众惊叹不已的是由杜比环绕技术和 DTS 技术营造出来的 5.1 声道及 7 声道电影音效，《狮子王》、《生死时速》、《空军一号》、《泰坦尼克号》等大片之所以多年来让人们津津乐道，个中重要原因是它们都拥有恢宏、动听的声音！

电影进步到今日这个境界，是因为录音技术发展给了它巨大的推动。是科学技术赋予电影以无穷的声音魅力！

二、声音进入电影的美学价值

价值一：声音进入电影，创造了一个全新的艺术形式，引发了一场意义深远的美学革命。

如上所说，声音的出现是电影经历的第一次大革命，“伟大哑巴”的早期电影开口说话，这就使得电影的美学定义和创作上的许多金科玉律必须被修改，它的语言运用及话语方式必须有根本的改变。我们不能视无声电影和有声电影为一脉相承的同一类电影，有声电影从根本上改变了电影的美学特征。

声音进入电影之初，由于受制于录音技术，摄影镜头只能对准说话的角色，使得在默片中开始成熟起来的镜头多方位切换手法变得机械刻板，一度将电影造型技巧拉向倒退。对此，引起了电影美学史上的第一次大分歧。卓别林、金·维多等电影大师极力反对有声片，他们认为声音对电影是一种破坏。如前所叙，因录音需要造成场景调度的刻板，必然会制约习惯于喜剧表演的卓别林等人的即兴创作。“在卓别林看来，一个会讲话的流浪汉是完全不可想像的，所以他在《城市之光》和

《摩登时代》里便对程式化的对话进行了嘲讽。”①

但是，一些有远见的电影理论家面对粗陋的声音对默片美学规律的破坏这一现象，对有声片的命运发表了自己独到的见解与预测。

苏联的爱森斯坦 1928 年在一个与普多夫金和亚历山大洛夫联名发表的一个声明中认为：“声音在电影中的出现，是一个历史的必然性，因为它是出现在电影手段将由此而得到进一步发展的时刻。由于情节正在变得规模愈来愈大、内容愈来愈复杂，只有语言才能把无声片从愈来愈多的累赘的字幕和为说明情节纠葛而必不可少的解释性画面中解救出来。”②

匈牙利电影艺术家贝拉·巴拉兹在《电影美学》一书中预言：“对电影来说，声音还不是一个收获，而是一个任务，这个任务一旦完成，便将得益匪浅。但这要等到电影里的声音有一天能像电影里的画面那样成为一种可以驾驭自如的手段，等到声音有一天能像画面那样从一种复制的技术转变成一种创造的艺术。”③

以上电影大师、艺术家、理论家对待声音的不同观念与态度，反映了电影美学范畴对声音最初的价值取舍，这一矛盾的美学价值观为电影声音的发展与完善做出了有益的引导。

事实上，人对声音的需求是与生俱来的天性。电影既然是由于人们想要重现生活景象的一种愿望而诱发的，那么，人们在享受到默片带来的乐趣时，怎么会不为“伟大的哑巴”寻求开口发声的良方呢？所以声音进入电影“是一个历史的必然”。

有声电影相对于默片来说，是一个全新的艺术形式，这迫

①② ［德］齐格弗里德·克拉考尔著《电影的本性》第 130 页，中国电影出版社，1982。

③ 贝拉·巴拉兹著《电影美学》第 180 页，中国电影出版社，1986。

使所有的艺术家们必须重新寻找自己新的位置。卓别林在这场大浪淘沙的声音革命中，经受着被淘汰的恐慌。长于风趣喜剧的卓别林深知，他在默片中创造的"流浪汉"开口说话将是怎样一种尴尬？所以他说："如果我想扮演'说话的'角色，那么，我就要改变我所创造的形象。"①

面对电影声音的巨大推动力，卓别林顺应而进，在声音进入电影的第13个年头（1940），卓别林在《大独裁者》中终于开口说话了，真是"不鸣则已，一鸣惊人"，卓别林在该剧中扮演的理发师角色，一口气竟讲了一段长达6分钟的台词，这在当时流行百分之百对白的电影中也是首开先例。卓别林未能在有声电影中重振雄风，他留给世界电影宝库的财富还是他在默片期间的贡献。卓别林的引退也是一种历史的必然，因为卓别林的天才是善于用他的形体语言表演，开口说话就使他的艺术风格荡然无存。诚如电影理论家巴拉兹所言："但当这些优秀的无声演员真的开始说话的时候，可怕的事情便发生了。他们的平庸得出奇的言谈损害了他们的深有感情的目光和手势。因为，现在来向我们讲话的已不是那些使用手和眼睛的语言的优秀艺术家，而是电影剧作家了！一个美妙的幻想破灭了。"②

语言是"自古以来对人的束缚"③，电影自1927年选择了语言的"束缚"始，就旷日持久地产生了"束缚"与"反束缚"的美学抗争，抗争的结果：语言进入电影的价值得到了充分肯定。当时电影业务与理论界的共识是，光有不能直接表述观念的声音（背景声、音乐等）进入电影，还不能称之为完全

① ［苏］库卡尔金《卓别林评传》第186页，中国电影出版社，1984。
② 克莱尔《电影随想录》第141页（1928年的言论），转引自克拉考尔的《电影的本性》第130页，中国电影出版社，1982。
③ 贝拉·巴拉兹著《电影美学》第210页，中国电影出版社，1986。

有声片，只有语言（对白、独白、旁白）全方位进入电影方能称之为完全有声片。

声音进入电影后，引发了一场深刻的观念革命，为电影脱胎换骨嬗变出一个全新的艺术样式、谱写出电影全新的美学定义和金科玉律做出了开拓性的建树，此为价值一。

价值二：声音进入电影，拯救了电影的生命，提高了电影的品位，带给人们以音像兼备的精神享受。

电影是产生在文艺复兴以后的欧洲，此时相对成熟的绘画、雕塑、舞蹈、戏剧、建筑等造型艺术已深入人心，这些高品味的艺术形式培养出了高品位、高要求的欣赏对象，诞生在这个文化底蕴深厚背景下的电影，必然会时时受到严酷的精神拷问！所以，电影问世初，它在人们心目中只不过是令人好奇开心的“杂耍”，它只能生存在供社会底层人们聚集消闲解闷的咖啡馆，以至于达官绅士欲一睹电影的新奇时不得不压低帽沿悄悄溜进去。生活在这种贫贱环境下的默片，其简单的记录和粗浅的逗乐显然无法长期（默片已问世了 32 年）维持人们的观看欲望，惨淡的市道、微薄的收入，默片难以为继走向消亡是势在必然。在电影诞生 100 周年的 1995 年，中央电视台播出的专题片《跨世纪的和声》中这样描述声音对电影生命的挽救：

“在一种艺术形式发展到颠峰的时候，它面临的必定是盛极而衰。卓别林也无法挽救电影所濒临的危机，是声音的出现，再度把观众吸引到电影院，使电影渡过了它的第一个难关。”①

声音的出现帮助电影渡过难关的本质所在是它使电影更接

① 黄匡宇根据《跨世纪的和声》录像整理。

近生活。自此以后，电影不仅可以反映生活中的视觉世界，并且也可以同样直接地反映生活中的声音世界，使它显得更为逼真。声音所具有的丰富的表现力，给电影带来了一种和谐美。我们无法想像当时的电影观众是如何渡过32年缺失声音的煎熬。好莱坞编剧埃德蒙·古尔丁早在电影开口说话之先就深味缺声之苦："由于缺少声音，电影失去的岂止是它的制片人或观众已经意识到的东西。无声意味着观众损失百分之五十合乎逻辑的情感反应。电影深受无声之苦，恰如广播现在深受无画面之苦一样。"[①] 古尔丁的高见一语中的：因缺少声音，电影观众便缺少百分之五十的精神享受。

声音加入电影能带给人们以音像兼备的信息享受还因为：声音"也是画面的一项决定性元素，它补充了画面的表现，重视了我们在现实生活中看到的人和物的环境。事实上，我们的听觉在任何时间都容纳着我们周围的全部空间，而我们的视觉每次却只能波及60度，甚至在我们的注意力集中时，只有30度。"[②]

声音的立体环绕包围现象，它不仅仅是物理性的，更是心理性的"一个完全无声的空间……在我们的感觉上永远不会是很具体、很真实的；我们觉得它是没有重量的、非物质的，因为我们看到的仅仅是一个视象。只有当声音存在时，我们才能把这种看得见的空间作为一个真实的空间。因为声音给它以深度范围。"[③] 声音对电影的加盟，从根本上改变了电影结构的秉性。声音，不只是一个令人们"好奇"的因素，更重要的是它为有限的银幕带来了无限的空间与时间，带给观众以新的信

① 引自《好莱坞大师谈艺录》第148页，中国电影出版社，1998。
② [法] 马赛尔·马尔丹著《电影语言》第2页，中国电影出版社，1982。
③ 巴拉兹《电影美学》第216页，中国电影出版社，1994。

息感悟与审美方式，因为声音，电影的品格得到了质的提升，观众的审美得益也就在所必然了。正如古尔丁对有声电影的评价：“眼睛不可欺。耳朵不知迷。现在，视听在错觉幻想中结合在一起，贝多芬与莎士比亚和伦勃朗的灵魂一起提供完整的戏剧。”① 通过以下两个片例，我们可以进一步领悟声音进入电影后，所带来的提升电影品格的价值。

在大卫·里恩的《桂河大桥》（1957 年出品）里，当英军俘虏在和日军官兵讨论造桥方案时，斋滕迫于有求于英军，只得命令开饭，在门口的士兵一个挂一个，把这个命令依次传远了。画面并没有切换，依旧是讨论造桥方案的现场，而传话的声音却逐渐远去，让这个表现对英军俘虏屈服的命令产生布满俘虏营空间的效果。这是依次表现那一个个传话的日军士兵难以产生的空间效果。这个效果显然使电影的空间由画内扩展到画外，由银幕转移到观众的想像里。声音的出现和恰当运用，显然改变了电影只凭银幕画面来表现空间形式的方式。它带来一种新的电影空间，这也许是声音的最初利用所始料不及的。除此之外，电影的时间观念也发生了某些变化。由于声音的刻画空间，电影画面信息的某些部分，便可以由声音的方式来传递了。而不同空间的信息在同一个时间里分别由画面影像和声音来传递，就构成了新的时间内涵。

《音乐之声》（1965 年出品）改自美国同名音乐剧，不管是作为音乐剧，还是作为电影，《音乐之声》都获得了极大的成功。其中很多旋律深入民间，几十年来传唱不衰。《音乐之声》是以音乐剧的形式，去反映二次大战时期奥地利的一段特定的历史。

---

① 《好莱坞大师谈艺录》第 150 页，中国电影出版社，1998。

由一个音乐剧改编成电影，这是一个相当困难的任务。因为二者之间存在着巨大的差异，这种差异如果不予以巧妙处理，就会使影片中充满不协调因素。首先，一般的戏剧剧目在改编成电影时，就面临很大的挑战，这一挑战就是戏剧本身具有的强烈的假定性和电影的逼真性之间的矛盾。如果在镜头前仍按戏剧化的方式表演，那么，演员无疑会显得与真实的布景极不协调。对于改编音乐剧《音乐之声》的电影制作者来说，这个问题就尤为严重。大段的歌唱性段落和奥地利秀美山水的逼真的布景，成为影片制作的重大问题。文森特·明尼里提出，音乐片的处理应使“曲子的出现不能使人感到突然、生硬和滑稽。这样效果就很不好。我们必须巧妙地处理，使它在开始时，人们觉得它仿佛就是对白”。要将音乐与歌唱转化为对白的效果，这无疑是一个很高的要求，这就要求导演能够巧妙地弥合电影与音乐剧之间的巨大差异，甚而更进一步，使二者协调配合，使各自的表现增辉。《音乐之声》在这一点上堪称音乐片之精品。在这部影片中，我们可以感到，电影手段为原来音乐增添了活力，而音乐和对白绝妙交融又为影片增添了光彩。

价值三：声音进入电影，为丰富情节内涵，降低故事的智力门槛产生了重大作用。

语言的力量是巨大的，“言语具有解释概念的力量和追忆过去、预测未来的能力，因而在有声片里，人们就没有必要采取无声片的各种迂回曲折的手法（包括画面的和音响的）”①。声音进入电影后，它使人类心灵产生远非旧式的无声影片可以比拟的生动性，不用费力去揣测某些蒙太奇所产生的多义现

① 巴拉兹《电影美学》第224页，中国电影出版社，1986。

象。因为音像的交织，人们的情感和心灵反应，每一个戏剧性细节——紧张、悸动、崇高的情操和极端的卑劣——都不再是无力的模仿了，而是包括声音在内的实实在在的再现。[①] 因为声音进入电影，才有一系列不可思议的轻喜剧的产生。语言加盟电影，在丰富电影的情节、降低故事的智力门槛诸方面产生了重大作用。"智力门槛"，是指"进门"的费力程度。对于默片来说，因为没有语言的全方位指引（虽然也有字幕），观众付出的精力必然要大，"纯视觉的艺术需要有更高文化修养的观众，优秀的默片都是富有视觉诗意的。《战舰波将金号》、《圣女贞德》能吸引多少观众呢？正如，诗集哪里会像小说那样畅销呢？"[②] 相对有声片来说，许多优秀默片的"智力门槛"显然是高过前者。

声音进入电影是全方位的，音响、对白、独白、解说等等，声音元素和视觉元素是各有侧重、各司其职的。在众多声音元素中，"对白"是帮助观众理解情节、降低观赏难度的重要元素。尽管对于使用"对话"的"度"的把握有多种观念与流派，但它最基本的作用"与画面交织为一体讲故事"的价值判断还是一致的。聪明的制片人都知道"对话"在影片中举足轻重的地位，他们深味通过"对话"帮助观众看懂、看好影片的传授规律和市场价值。《有话好好说》是一部对话率和上座率均高的贺岁故事片，而《一个都不能少》则是一部对话率甚少且获国际大奖的叙事故事片，两部绝然不同语言观的影片，都找到了各自的位置，对此，理论判断的标准只能是尊重它们

① 据《有声电影琐谈》，见《好莱坞大师谈艺录》第149页，中国电影出版社，1998。
② 周传基《电影中的声音》，见《电影艺术讲座》第267页，中国电影出版社，1985。

的具体实践了。

语言进入电影的价值已成共识，语言如何融入电影则见仁见智，话题万千。以下透过两个片例的片断分析，看看语言（音响）在电影结构中的地位，看看语言（音响）是如何帮助观众看好电影的。

［片例一］——画面叙述为主，语言表明冲突

苏联故事片《夏伯阳》情节节选概念并分析

政委富尔曼诺夫初次来到夏伯阳师，遭到夏伯阳的冷落。这场戏的开始，是外表毫无出色之处的富尔曼诺夫从树林中走出来。夏伯阳正伏在桥栏杆上向下张望。小河里夏伯阳的战士纷纷钻进水中找寻刚才扔掉的枪支。富尔曼诺夫不知道战士们在干什么，便问道："他们在干什么？"夏伯阳回答说："洗澡哪……太热了。"在这整场戏里，都是可视的画面，只有最后这两句短短的对话。而这两句对话，又起着演化和扩大画面含意的作用。在夏伯阳看来，刚才他的部下被捷克侵略军打败，并把武器扔进河里这件事，是我们自己的事，与你这个新来的政委无关。这里，隐藏着夏伯阳不愿意让富尔曼诺夫了解刚才发生过的事情的情绪，同时也体现出夏伯阳对上级派来这么一个人做他的政委是不大理解的。这个例子说明，在戏剧中必须通过对话展开的冲突，在电影里往往可以通过画面使冲突表现得更加紧张和激越，这是电影的特殊表现手段，也是电影的长处。若能在充分发挥电影画面作用的前提下，配合以能够深化和扩大画面含意的人物对话，使之相得益彰，则是电影编剧极佳的表现手段。①

① 参见汪流著《为银幕写作》第35页，中国电影出版社，1994。

［片例二］——《天云山传奇》对白、音响与画面的交融

《天云山传奇》是我国著名电影导演谢晋的一部力作，通过一对男（罗群）女（宋薇）忠贞不渝的爱情故事，反映“反右斗争”这样一件政治生活中的大事对人们心灵的震撼。这里所选的一场戏就是描述这一“心灵震撼”的精彩片段。

这场戏以“回忆”的手法分成三个段落：“初恋中的回忆”、“反右斗争的回忆”、“婚礼上的回忆”，共82个镜头。“反右斗争的回忆”是重点段落，通过“初恋中的回忆”和“婚礼上的回忆”两段甜蜜的回忆衬托“反右斗争”的冷酷无情。

三个段落中，主体段落（反右）以“对白”叙述为主，通过语言的阐释的功能，揭示了“运动”的无情，给人以心灵的震撼。这个段落共45个镜头，其中对话镜头19个，占该段总镜头数的42.2%。第一个段落（初恋的回忆）是感情的启动与铺垫，共29个镜头，其中对话镜头10个，用以交待初识及关系的镜头占该段总镜头数的35%。第三个段落（婚礼的回忆）则无对话，完全以婚礼场面的热闹等画面语言来描绘爱情的升华。

在处理“语言”的技巧上颇见功力。30段语言表述中，有10段是画外插白（旁白），将“回忆”与“现实”交替紧扣，所形成的蒙太奇效应动人心魄。

除了语言的功力，在音响运用上也颇有特色：笑声、马蹄声、哭声配合剧情的发展相间出现，深化了语言描述的情绪。

其中特别值得一提的是马蹄声：第一次是细碎的马蹄声，传达出生活与爱情宁静与温馨的气氛；第二次是急骤的马蹄声，听得出是马在狂奔，描述了女主人公宋薇被组织“逼迫”

与男主人公罗群划清界限的内心痛苦；第三次马蹄声则是清晰的点步，一步步敲在宋薇的心上，引发出“婚礼甜蜜”、“现实冷酷”对比下的心灵痛苦。

这场戏充分显现了语言在电影情节中的叙述的主导功能和音响的铺垫衬托作用，有效地降低了这一政治题材故事的智力门槛。

国产故事片《天云山传奇》镜头稿节选①

（第一次　初恋中的回忆）

(318)	（近—全）草地上，一匹马驮着胖姑娘在走	马嬉
	动，（拉成全）考察队的年轻人围着起哄，	蹄闹
	玩耍。宋薇走了过去，一个姑娘发现了，	声声
	叫着：“宋薇来了！宋薇来了！”大家都招	≀
	呼着她。	≀
(319)	（中近）冯晴岚和一个姑娘走来拉宋薇。	≀
	（摇）	
	（中近）冯晴岚：“你到哪儿去了？来！”	≀
	姑娘：“宋薇，上马，试一试！”	≀
(320)	（全）嬉闹人群里，骑上了马的棒小伙子神	≀
	气活现地对宋薇说：“宋薇，学学骑马，将	≀
	来不管打仗还是建设都用得着嘛！”	马
(321)	（中—近）冯晴岚和一姑娘拉扯着宋薇往马	蹄
	旁走（摇）边劝着她：“没事！我们刚刚都	声

① 谢晋《〈天云山传奇〉——小说到电影》第106页，中国电影出版社，1983。

骑过，稳得很，没事！来，我来扶你！”（走成全景）棒小伙子跳下马，几个青年也围上了宋薇，宋薇却挣扎着，逃走了。（出画）	≀
(322)（近）帐篷口，罗群走出来，向外张望。	马
(323)（中近中）宋薇躲到油布棚几个下棋的同志身后，嚷着：“我不敢，牲口，怕！”	蹄声
(324)（中全）帐篷旁，罗群兴致勃勃地脱去外衣，卷上袖口，老工程师走来，微笑着向他示意参加青年人的玩耍。罗群向马棚走去。（背景成全）	≀
…………	
(331)（近）马上的宋薇，神色紧张：“我怕！”她一拉缰绳，马突然向前蹿去。（出画）	马蹄
(332)（全）大伙见宋薇的马过了河，变嬉闹为担忧，纷纷走向前，关切地张望。	声 ≀
(333)（大全）大白马载着宋薇冲向河对岸。	≀
(334)（近—近）冯晴岚、小王、老工程师、罗群关切地向前看着，小王还说了句：“马过河了。”	
(335)（特）白马的马蹄飞奔着。	
(336)（大全）白马过了河，溅起水花串串。	
(337)（近）冯晴岚着急地对罗群说：“快把她追回来！”罗群向前跑去。（出画）	
(338)（全）罗群跳上一匹马，策马向前奔去。	
(339)（中近）草地上，人已散去，惟有冯晴岚还站（近）在那儿（推）焦急不安。	
(340)（大全）罗群的黄马蹿过河。	

(341)（大全）在有树的公路上，宋薇的白马奔过。
(342)（近）树梢掠过镜头。
(343)（全）白马奔过。
(344)（近）树枝掠过。
(345)（远）透过竹林，可见山路上，白马驮着宋薇奔来。
(346)（远）不一会儿，罗群的黄马追了上来。
(347)（特）白马的马蹄飞奔。
(348)（全）白马飞快地跑着。
(349)（全）罗群的黄马追赶而来。
(350)（远）草地，罗群的黄马终于追上了宋薇的白马。
(351)（中）黄马马蹄超过白马后，从横里截住了白马。
(352)（特—近）马虽停了，马上的宋薇还闭着眼睛，惊魂未定。罗群画外音："宋薇，宋薇！"（拉）宋薇终于睁开了眼睛。

（第二次　反右斗争的回忆）

(418)（特全）"坚决击退资产阶段右派的猖狂进攻"大标语拉出。党校院内，人们正在辩论、讨论，气氛热烈。

宋薇画外音："不久，反右派斗争正式开始了。"

(419)（中）宋薇在批判会上发言，情绪激昂。

（中近）宋薇画外音："我全身心地卷入了这场政治斗争。"

(420) (中—近) 党校院内，宋薇拿着大字报、标语，意气风发地迎镜走来。(拉跟)

(421) (中) 吴遥和党校领导站在宋薇对面。

党校领导严肃地："吴遥同志找你谈谈关于罗群的问题。"

(422) (近—中) 空了的党校会议室，宋薇认真地打开日记本，等待领导的指示。(拉成三人中景)

吴遥十分严肃地："我代表特区党委运动办公室通知你，原天云山考察队政委罗群，已经堕落成为反党反社会主义的右派分子……"

(423) (近) 吴遥一边从档案袋里取出资料，一边说："他包庇右派，组织反动小集团……"

(424) (近) 宋薇猛地站起 (入画) 说着："不，不不！……这不可能……"

(425) (近) 吴遥极其严肃地："有许多事情，我们组织上了解得比你清楚。"他示意她坐下。

(426) (近) 宋薇犹如被打了一闷棍，木然地坐下。(拉)

吴遥继续说着："罗群是有组织、有计划地……"

(427) (近) 吴遥侃侃而谈。"……向党进攻，他和社会上的……"

(428) (近) 宋薇呆呆地听着。

吴遥画外音："……右派分子互相……"

(429)（近）吴遥在说着："……呼应，在背后……"	
(430)（近—特）宋薇愣愣地听着。 吴遥画外音："……恶毒地攻击……" 宋薇的听觉模糊起来，她不知道吴遥在说什么，脑海里出现了——	
(431)（近—全）森林。罗群靠着大树，爽朗地大笑，他又抬头看笔直参天的大树，笑声在森林中回荡。	笑声～
(432)（中—近）罗群牵着马（马上坐着老工程师）向欢呼的同志们笑着招手。	～笑
(433)（特）宋薇回忆中木然的脸。画外音：罗群笑声。	声～
(434)（特）上古堡时的罗群，背一个皮包。笑声。	～
(435)（中近）罗群在古碑前，大笑着说："我是学者？"	
(436)（特）宋薇陷入回忆的脸，画外音：罗群笑声。	
(437)（特）吴遥还严肃地讲着什么。	
(438)（特）宋薇陷入回忆的脸。	
(439)（中—近）罗群与宋薇河边相见时的笑脸、笑声。	
(440)（大—特）吴遥说得起劲儿的嘴。	
(441)（特）宋薇陷入回忆的脸。	
(442)（中近）罗群和大家握手。	笑
(443)（特）宋薇陷入回忆的脸。	声

(444)（中近）宋薇和罗群甜蜜地依偎在一起。　≀

罗群画外音："让我们永远在一起！"　≀

(445)（中近）（拉）宋薇的回忆被吴遥的说话声打断，她又回到现实中来了。

（移）吴遥在她身后踱着步，（摇）说："党希望你能站稳自己的立场，和他划清界线，彻底决裂。对他的罪行呢？应该坚决揭发！"（他踱步出画）

党校领导："宋薇同志，这对你是一个考验，我代表支部希望你听吴部长的话，拿出实际行动来。"

宋薇痛苦地托住了头。

(446)（中）吴遥走近宋薇（入画）说："你是烈士的后代，党相信你一定能战胜自己的感情。"

(447)（特）宋薇双手托头，痛苦万分。吴遥的手轻轻敲着桌面。

(448)（全—全）（移）空洞洞的党校女宿舍，没有灯光，传出唏嘘的哭声（摇）有人躺在床上痛苦地哭泣着，这正是宋薇。

(449)（特）宋薇躺在床上，用手帕捂着嘴，哭得非常伤心。　哭

(450)（近）吴遥和宋薇说着什么的脸。画外音：哭声。　声 起

(451)（近）党校领导说着什么的脸。画外音：哭声。　哭 声 ≀

(452)（近）宋薇哭着，抬起头，仿佛看见——

吴遥画外音："他在……"

(453)（中近）罗群与她相对站立。罗群深情地与她 ≀
（特）说着什么。 ≀
吴遥画外音："政治上是反动的，他在 ≀
生活作风上也是堕落的。"（推成特写焦点 ≀
虚） ≀

(454)（全）宋薇猛地跳起，仿佛要向幻觉中的罗 ≀
群扑去…… ≀
吴遥画外音再次响起："你要站稳立场！ ≀
你要站稳立场！" ≀
宋薇用手捂住耳朵，痛苦地又哭了起来。

(455)（特）宋薇感到头昏眼花，抱住头。宋薇的　马
感觉：她在旋转，屋里的一切都在旋转。　蹄
吴遥画外音："你要站稳立场！"　声

(456)（特）宋 ‖ 变形的树枝纷纷掠过镜头。
(457)（全）薇 ‖ 白马驮着宋薇狂奔。
(458)（全）幻 ‖ 变形的罗群骑马追赶而来。
(459)（特）觉 ‖（拉跟）宋薇在马上，求救似地向
身后张望。

(460)（近）（跟拉）罗群策马追赶的变形的脸。　叫
(461)（特）（跟拉）宋薇在马上，紧张得大叫起　声
来。　止
(462)（中—全）宋薇终于倒在床上，昏迷了。

（第三次　婚礼上的回忆）

(490)（特）美丽的新房花窗帘，（拉）桌上放着
扎有大红绸带的糖缸、囍字茶杯、糖果等。
(491)（全）大红囍字镜中，映出圆桌边举杯站立　杯

	的贺客。	碟碰撞声
(492)	(中近) 林立的酒杯后面，宋薇、吴遥一身新郎新娘打扮，并排坐着，(移、摇) 贺客对他们起哄，宋薇喝了一口酒，人们不满意。吴遥代她干了杯，大家哄笑起来。	
(493)	(特) 酒杯后宋薇的脸。	碰杯声
(494)	(中) 囍字镜中，并排而坐的宋薇、吴遥。	
(495)	(近—特) 交错起伏的酒杯中，宋薇散神的脸。 她有些晃动，因为她看见——(叠化)	马蹄声杂
(496)	(大全) 黯然的天地间，一匹大白马飞奔着。	
(497)	(特) 幻影消失了，宋薇不自然地应付着客人，但终于低下头来，合上了眼睛。	

第四节　电影、电视语言研究的缺省与错位

什么是电影语言？这是个借代性的行业用语，在《辞海》、《电影艺术词典》等工具书中都找不到这个概念。在《银色的梦——电影美学百年回眸》一书的"'电影语言'的诞生"一节里，它虽然没有为"电影语言"给出概念，却也为其勾划出了所涵括的内容。该书认为"电影语言"应该具有以下三个因素："1. 任何一个电影场景可以由若干个镜头组合而成；2. 这些若干镜头可以运用不同景别摄取；3. 两个相互不同的场景是可以转换的。这一转换意义的非凡之处，在于它创造了电影艺术的时间与空间的绝对自由变换。因为有了这一转换，蒙太奇才得以萌发。"原来，所谓的"电影语言"系指镜头运用、镜头组接等蒙太奇手法而言，与"语言"的本义没有多少关

联。本书所涉及的“语言”概念则是从符号学的基础上引申出来的，包括语言符号和非语言符号两部分，本节语言概念涉及的主要是“语言符号”。

一、语言研究在电影发展进程中的缺省

语言在电影发展进程中潜在的作用是重要的，从默片时代起字幕被大量运用就是很好的说明。但是，由于电影诞生在一个工业正处发展时期的欧洲，崇尚技术的风潮为电影烙下了深刻的印记，这种风潮转化在电影中便是对画面技巧的致力追求；另一个主要的因素是，电影草创期，语言文字除了简要补充画面情节的叙述力之外，默片的即兴创作要求编、导、演合一的电影制作人在画面驾驭上有相当的功力，无形中就进一步强化了关注画面情节构成、冷落文字运用的观念。这一观念对后来的电影人影响十分深远，注重画面几乎成了一种经久不变的电影外观，今日电影理论研究借用的“电影语言”这一概念中的语言，与真正的语言并无多少关联，“电影语言”描叙的是电影构成形式，而文字语言在电影形式与内容上的核心价值被漠视，这就是语言在电影中缺省的生动说明。

早期电影曾走过一段模仿戏剧（特别是话剧）的弯路。当时的电影只是生吞活剥地将戏剧搬上银幕，百分之百对白的电影，形式上酷似话剧，它非但未能汲取话剧运用对白讲故事的精华，反倒将刻板的“电影对白”的出现怪罪于话剧。话剧从实践到理论都十分注重对语言的研究，翻开任何一本话剧理论著作都会有关于“剧本”的章节，从语言到结构都有详尽论述，充分表现了话剧界对“一剧之本”重视语言文化的远见。这一语言文化现象在电影界尚难见到。

电影的语言文化研究也曾进入过符号学学者的视野。符号学或符号论（本义为对信号的科学研究）力图理解在各种视听

再现形式中含义是如何获得的。它提出的问题是，我们赖以理解绘画、服从交通信号、从马戏表演中取乐或阐释电影影像和声音的过程是怎样的？正如我们所看到的，符号学本身并不是一种电影理论，但它作为一种普通电影理论而为电影学者们所接受。这一点对于电影理论研究具有深远的涵义。

符号学最初是将结构语言学原理应用于语言学专业领域之外形象的研究。符号学汇集了若干领域的学术发展：逻辑学（美国哲学家查尔斯·桑德斯·皮尔斯）、语言学（费尔迪南·德·索绪尔）、人类学（克劳德·列维·斯特劳斯）和文学理论（20世纪二三十年代的布拉格学派批评家）。所有这些理论均关注于人类通过各种媒介——尤其是文字语言、手势、声音、故事、服装和形象再现——把世界概念化并将其分节①的能力。

符号学考察在操作（照片、小说语言）中仿佛很明显和简单的现象，并将其展现为由规则和程式复杂组合的产品。它也处理那些仿佛是随意的或无规则的现象（桌子样式、摔跤比赛、马戏表演），并将其展现为受规则左右的产品。可以将人类学家克劳德·列维·斯特劳斯针对原始神话提出的问题看做是符号学的一般问题："是否能用类似于语言学中使用的概念和方法来研究社会生活的不同方面（甚至包括艺术和宗教）。这些方法和概念是否能建构起那些其内在本质与语言的内在本质相同的现象。"②

---

① 分节：指按照结构主义观念，将一事物分为对立两项的做法，如把符号（字词）分为能指（声音）和所指（意义），也泛指为全面认识事物而将其做多层面区分的方法，如把电影分为艺术方面、经济方面、技术方面和文化方面等。

② 克劳德·列维·斯特劳斯《结构人类学》第62页，伦敦，企鹅丛书，1972。

换句话讲，符号学提出的问题是：社会生活的不同方面是被规则左右的系统吗？正是索绪尔发现，有着成千上万词汇并似乎有着无数结合可能的文字语言虽然乍看上去是对任何将其表现为一组规则的企图否定，但事实上，语言正是靠有限规则或符码产生含义的。这些规则必定先于任何话语；我们能说话正是因为我们已经“知道”规则了。

在60年代，符号学首先被法国学者克利斯蒂安·麦茨用于电影研究。电影符号学寻求解释含义是如何具体化于一部影片之中的？这一含义又是如何传达给观众的？一个符号学家会试图断定含义赖以产生的布光方式或确定布光在给定影片中所起的作用。麦茨早期的电影符号学研究主要是一种类型学，它包括对影片中镜头之间和镜头与镜头段落之间各种结合的可能性以及对用来连接镜头和镜头段落的电影化“标点”（无技巧切换、化、划）的研究。① 麦茨的研究从符号学上看有其一定的新意，遗憾的是麦茨的研究成果走的是“电影语言”的老路，其成果价值被“电影语言”的成果所淹没也就在所必然了。②

电影理论对语言文化研究的缺省现象是明显的，从笔者案头现有的50本电影著作统计（见表1－3）的数字就是个很有力的说明。

---

① 安德鲁《主要电影理论》第217页；克利斯蒂安·麦茨《电影语言：电影符号学》，纽约，牛津大学出版社，1974，特别是第五章《虚构电影的外延问题》。

② 据［美］罗伯特·C·艾伦、道格拉斯·戈梅里著《电影史：理论与实践》第102页，中国电影出版社，1997。

表1－3　50本电影著作语言研究缺省现象统计

作　者	书　　名	全书字数（万字）	涉及语言论述的字数（万字）	出版社	出版时间
克拉考尔（德）	电影的本性	34.5	1.95	中国电影	1982
马尔丹（法）	电影语言	18	0.5	中国电影	1982
阿里洪（乌拉圭）	电影语言的语法	25	无	中国电影	1981
梭罗门（美）	电影的观念	36.5	0.6	中国电影	1986
林格伦（英）	论电影艺术	21	0.5	中国电影	1993
波布克（美）	电影的元素	19	0.6	中国电影	1986
巴　赞（法）	电影是什么	26.5	无	中国电影	1987
颜纯均（中）	电影的解读	21	无	中国电影	1995
合　编（中）	电影艺术讲座	41	无	中国电影	1985
贾内梯（美）	认识电影	44	0.6	中国电影	1997
张　健（中）	影视艺术概论	28	无	人民大学	1999
王心语（中）	电影电视导演艺术概论	25	无	科技文献	1993
王光祖（中）	影视艺术教程	33.3	无	高等教育	1992
石　城（中）	电影基础理论	34.8	无	东北师大	1985
李维品（中）	电影学概论	15.6	无	西南师大	1987
朱　静（中）	电影摄影师的创作	10	无	中国电影	1964
汪　流（中）	为银幕写作	11	0.14	中国电影	1994
郑国恩（中）	电影摄影造型基础	30	无	中国电影	1992
郑雪来（中）	电影学论稿	36.6	无	中国电影	1986
葛　德（中）	电影摄影艺术概论	37.4	无	中国电影	1995
张红军（中）	电影创作过程差	28.5	无	中国广电	1992
张红军（译）	电影与新方法	42.2	0.4	中国广电	1992
郝一匡（译）	好莱坞大师谈艺录	50	0.3	中国电影	1998

作　者	书　名	全书字数（万字）	涉及语言论述的字数（万字）	出版社	出版时间
劳　逊（美）	电影的创作过程差	30	无	中国电影	1985
编委会（中）	电影艺术词典	70	0.23	中国电影	1986
茂　莱（美）	电影化的想像	22	无	中国电影	1989
谭霈生（中）	电影美学基础	37.5	无	江苏人民	1984
李幼蒸（中）	当代西方电影美学	23.3	1.2	中国社科	1986
皇甫可人（中）	电影美学思考	18.6	无	花城	1988
徐甡民（中）	审美的银幕	16.1	无	上海百家	1997
巴拉兹（匈）	电影美学	21	1	中国电影	1986
陈培湛（中）	电影美学教程	20	无	中山大学	1996
王志敏（中）	现代电影美学基础	30	无	中国电影	1996
朱小丰（中）	现代电影美学导论	27	无	四川社科	1987
李厚基（中）	电影美学初探	16	无	江西人民	1985
孟　涛（中）	电影美学百年回眸	25.4	无	复旦大学	1998
W·舒里安（德）	影视心理学	19.2	无	四川人民	1998
多　宾（苏）	电影艺术诗学	18.3	无	中国电影	1986
李冉苒（中）	电影表演艺术概论	26	无	中国电影	1995
林洪桐（中）	银幕技巧与手段	27	无	中国电影	1993
邵牧君（中）	西方电影史概论	10	无	中国电影	1996
C·艾伦（美）	电影史：理论与实践	26	无	中国电影	1997
山本喜久男（日）	日美欧比较电影史	44	无	中国电影	1991
袁华清（中）	意大利电影	12	无	中国电影	1996
巴尔诺（美）	世界记录电影史	18.2	无	中国电影	1992
邓烛非（中）	世界电影艺术史纲	18.8	无	中国广电	1996
王云缦（中）	中国电影艺术史略	10	无	国际广播	1989

作　者	书　　名	全书字数(万字)	涉及语言论述的字数(万字)	出版社	出版时间
王　瑾(中)	电影欣赏	17	0.6	浙江大学	1988
叶永烈(中)	电影的秘密	11	0.7	上海少儿	1978
吴培民(中)	电影百题	8	0.1	湖南人民	1984

透过表1－3我们再做以下分析：

1. 18本外国著作中，涉及语言文字研究的有9本，占18本的50%；18本著作的总字数为495.73万字，研究语言文字的字数为6.45万字，占总字数的1.3%。从数字统计看其总体研究是缺乏深度的。但从个案看克拉考尔对电影的语言文字研究是既有宽度又有厚度的。克拉考尔的研究不仅对声音进入电影有其高度的评价，而且对“说白的方式”以及“以语言为主体将导致成问题的配音方法”、“画面的优势有利于电影化的配音方法”提出了独到的见解，为语言真正进入电影的可行性做出了充分的论证。遗憾的是人们在援引克拉考尔的成果时都是偏取他关于画面的研究成果，很少有涉及他在语言上的建树的。

2. 32本国内著作中，涉及语言文字研究的有6本，占30本的19%；32本著作的总字数为714.13万字，研究语言文字的字数为2.97万字，占总字数的0.042%，这是一个十分苍白可怜的百分数。这组统计数字中有美学理论学者李幼蒸约1.2万字，还有三本科普读物1.4万字，如果除去这2.6万字，真正的电影理论著作中涉及语言文字研究的字数只有3700字。以这样的数字分析判断我国电影界对语言文字研究的缺省应该是不会有何异议的。

3. 在32本国内电影著作中，有近10本是专业院校的教材，它们都未涉及语言文字的研究，在这种观念性缺省理论环境下培养出来的学生还可能关注语言文字在电影中的地位吗?值得一提的是，三本电影科普读物都对电影中的语言文字有所论及。专业教材和科普读物所形成的反差值得深思。

4. 50本著作中有10本电影美学专著。作为电影美学从语言符号切入研究电影的“语言”（语言的与非语言的语言）是它的根本任务之一。而10本美学著作涉及语言文字研究的只有两本，这二位作者就是人们熟知的匈牙利电影理论学者贝拉·巴拉兹和我国美学学者李幼蒸。他们的研究颇具力度。巴拉兹对“镜头与言语”、“言语是可以听见的手势”、“言语作为一种非理性的声音效果”阐述了诸多高见，既有指导性又有实践性；李幼蒸则从符号学的理论层面切入，以史的角度梳理有关结构主义和符号学电影理论的基本概念和主张，系统介绍了电影本文研究的理论走向，给人们以清晰的语言符号的理性引导。

二、语言研究在电视里的错位

在上一节里，我们了解到录音技术使电影脱胎换骨获得了新生，声音进入电影后重新塑造了电影的美学品格，进入电影的声音本是包括对白、旁白、音响等多个元素。可是，在众多电影研究者的眼中（笔下）却只有“音响”，他们分析音响在影片中的某一作用时，可以妙笔生花，洋洋洒洒数千言，而对声音中的语言却是“充耳不闻”或是语焉难详，造成这种重具象轻抽象的声音缺省（语言）现象，与一味地“崇拜画面”不无关系。

如果说电影中的语言缺省现象可以宽容的话，是因为在电影故事片中语言（对白、旁白）只占其叙事成分的百分之三十

五左右，另有百分之六十五左右的成分是通过假定的（导演、摆布）画面承担着叙事的任务。

电视呢？虽然它在对光影构图等基本要素的依靠上类似电影，但有着明确的类别问题。作为大众传媒的主要工具的电视，它除了摄制类似电影故事片的电视剧等假定性的娱乐节目之外，它还承担着摄制新闻片等纪实性节目的任务。由于“电影语言”观念的影响，便引发了电视节目中假定性语言和纪实性语言交叉混淆的现象，电视语言的错位就不可避免地发生了。

“电影语言”观念影响还源于电视从业人员的构成和摄制工具的运用。中国最早一批电视摄影记者都是从新影厂、八一厂抽调出来的记录影片摄影师。后来，电视台选送业务骨干到北京电影学院进修摄影、导演专业，同时也接纳电影学院的本科毕业生。这些人的电影观念往往压倒电视观念，艺术素质常常超过新闻素质。许多人后来改行去搞艺术性的电视记录片，成了优秀的编导，称他们是“摄影师”似乎比“电视记者”更合适。电视片的拍摄便是以“摄影师”为中心。这些摄影师一度每月要完成“两长八短”（电视片）的高定额，还要转播政治性集会及文艺演出的实况，甚至拍摄早期的直播电视剧，他们哪里有功夫去分清新闻记者与摄影师、新闻工作与一般宣传工作的区别！而以新闻记录影片的观念看来，的确差别也不大。

虽然电视片用的是16毫米胶片，与使用35毫米胶片的电影不同，但创作手法却如出一辙。电视片在业务上是向电影片靠拢的。中国的电视新闻片继承电影端庄、严谨、规范、干净的优点，也传染上了记录影片面面俱到，千篇一律的公式化弊病。为了追求艺术效果，补拍、摆布甚至导演都是经常采用的

手法。①

电视从业人员语言运用的错位，使得电视理论人员也观点各异、争纷无止。其中最关键的是对假定性电视语言和纪实性电视语言理解的分歧，这必然地造成了电视语言的错位，不分青红皂白地套用传统的电影语言。以电视新闻研究为例，全国关于电视新闻的专著不下 20 本，但从语言学、符号学角度切入研究语言的只有两本：一本是 1990 年华东师范大学出版社出版的《电视新闻学》（黄匡宇著）；一本是 1996 年四川人民出版社出版的《现代广播电视新闻学》（张骏德著）。

再以人们耳熟难详的一个概念“解说词”为例，电视新闻中完完整整的文字播音（或同期声结合）稿，还有几千字的专题片的文字稿，电视台上上下下就是称之为“解说词”。

“解说”的操作样式起源于卢米埃尔（1895）和卓别林（1902 年）的默片，有声电影仿效默片的解说作为旁白。有声电影的仿效没错，而电视新闻这样生搬硬套就错位了。

电视台照搬电影的原始概念将“文字稿”称之为“解说词”仅仅是概念歧义问题，在实际操作中他们使用的还是完整的文字稿。不可忽视的是，在个别大学教材中还有不顾电视新闻传播的实际情况对电视新闻的“声音”作这样的“阐述”：②

作为表达思想内容的手段，从电视机喇叭中传送出来的音频信号，统称电视声音。

电视声音主要由解说、同期声（含现场音响）、音乐与音响效果三大部分组成。它们都是电视新闻的表现要素，与电视图像共同承担传播新闻事实的功能。

---

① 郭镇之著《中国电视史》第 13 页，中国人民大学出版社，1991。
② 以下这段阐述引自朱菁著《电视新闻学》第 46－50 页，杭州大学出版社，1999。

声音在电视新闻中的主要作用是：延伸画面，补充画面在表意上的不足，并充分挖掘和拓展画面内涵，既扩大新闻信息量，又提炼升华主题，以完整、准确、深刻地传达新闻事实，此外，声音还具有结构功能，能顺畅地联结转换画面，具有起承转合的作用。

一、解说

电视新闻中的解说，是一种附加于视像之外的声音成分。它是经新闻记者通过对客观事件进行主观描绘、处理和提炼加工后，形成文字稿，并由播音员播报出来的有关新闻内容的有声元素，是构成电视新闻的主体要素之一。

解说，是记者理性思维的直接外化，它在电视新闻中主要起补充作用和升华作用。

（一）补充作用

交代、补充画面无法说明的内容。一般而言，形象画面长于动作性，疏于情绪性；长于外在，疏于逻辑。因此，在电视新闻中，画面更多的是为了表现现场实况，展示事件发展的原始面貌，它难于表现内在的东西、抽象的东西。这样，一旦出现新闻画面难以圆满回答内容时，解说就要作补充说明。比如，解答新闻要素，交代新闻背景，解释画面深层含意等，以完善画面形象的传播功能。

（二）升化作用

画面无法表述的内涵，可由解说揭示出深刻含意，深化新闻主题思想，拓展画面的意义。

二、同期声

所谓同期声，通常是指拍摄电视画面时，同时记录的与画面有关的人物或环境的声音。它包括记者和采访对象的谈话、人物的讲话和现场的各种实况音响。

同期声的运用，使电视摆脱新闻电影的模式，走上自己的路子，从而使电视新闻产生质的飞跃。因此说，同期声在电视新闻中有着重要的地位，发挥着重要的作用。

（一）运用同期声，能增强电视新闻的真实性和可信性；

（二）运用同期声，能增强电视新闻的现场感和感染力；

（三）运用同期声，能增强观众的参与感；

（四）运用同期声，能弥补画面形象的不足。

三、音乐与音响效果

…………（引文略）

根据以上关于“声音”的“阐述”内容我们怎么去制作一条新闻因素齐全的新闻？“解说”的作用是“补充”和“升华”，同期声的作用也仅是“增强”和“弥补”，完整的新闻内容由谁来叙述呢？该书的作者就是不认同文字稿和同期声的完整叙述功能，这种失之偏颇的“阐述”思路，可谓是电视语言中语言符号缺省的典型现象。

本章小结

一、电影从发明始就没有离开过声音与语言，默片对字幕的依赖便是明证。

二、话剧是用对话讲故事的艺术。话剧理论十分注重对语言的研究。录音技术赋予电影说话的功能以后，电影故事也进入了谈话阶段，但电影理论却放弃了对“谈话”的研究。

三、电影进入有声片阶段，在语言的辅佐下最终成为艺术行列的一员，从业人员及理论工作者重视的是画面与

声音，表义的语言研究遭到不应有的冷落。

四、“电影语言”不是语言，一些学者将此“语言”混同于彼语言，语言研究的概念必须清楚。

五、电视脱胎于电影，不可避免地打上了“电影语言”的烙印，因而造成电视新闻语言研究的争纷，而其争纷往往来自对“电影语言”的崇拜与批判。

第二章 关于对符号学引入电视新闻的研究

第一节 对现代符号学理论流派的述评

电视新闻，这一当代信息系统传播的主体媒介，拥有人们所熟悉的传播符号的全部。运用符号学原理深入研究电视新闻语言的构成，在学界、业界已经成为共识。鉴于此，笔者针对当代电视新闻语言构成影响最为深刻的现代符号学理论流派，做些述评，以期为电视新闻语言的系统构建梳理出更明晰的理论依据，亦为学者、业者深入研究电视新闻语言的结构提供相关的理论思路。

一、现代符号学理论渊源划分

1. 索绪尔和结构主义语言学（Ferdinand De Saussure 1857～1913）

他所提出的符号学概念（Semiology）同皮尔士的概念（Semiotics）异名同实，但在时间上却比皮尔士早大约三年（1894）。因此，有些学者，特别是法国结构主义者认为索绪尔才是符号学之父。在索绪尔之前，人们往往注意致力于研究作为纯语言学范畴的语言符号以及确定符号的语言特点。符号这

——概念本身并没有得到相对固定的、专门的、最起码的从语言学层面出发的定义，因此，符号便有时用来表明心理范畴（观念），有时用来作为事物和现象的代替物，有时甚至和语言形式等同起来。这个问题直到 20 世纪最著名、影响最深远的索绪尔的《普通语言学教程》一书问世以后，才开始得到逐步解决。

1875～1876 年，索绪尔在日内瓦大学读了一年数学、博物学和物理学，出于对语言学的兴趣，他转学到德国的莱比锡大学学习。在那里，他与新语法学派的主要人物都有来往。1878 年他发表的《论印欧语言中元音的元始系统》引起了欧洲语言学界的注意。当时他才 22 岁。1891 年，他回国担任日内瓦大学教授，起初讲授梵语和印欧系语言学，1906 年开始讲普通语言学，到 1911 年连续讲了三个教程。这三个教程都没有完整的讲稿。到 1913 年索绪尔逝世后，他的学生巴利（Charles Bally）和塞什艾（Albert Sechehaye）根据很多同学的笔记整理成《普通语言学教程》。1916 年在日内瓦出了第一版。经有关学者考证，《普通语言学教程》一书基本上与索绪尔的讲课原稿以及学生的笔记相符合，代表了索绪尔的语言学观点。

索绪尔是作为语言学家而不是作为哲学家给符号学以影响的。他期望建立一种符号学，以便使语言在其中得到科学的描述。索绪尔说：

“语言是一种表达思想的符号系统，因此它可以与书写系统相比，与聋哑人的字母表相比，与象征性仪式相比，与礼节形式相比，与军事信号相比，等等。在这一切系统中，只不过语言是最重要的。因此，研究社会上的符号之生命的一种科学是可以想像的……我称它为符号学。这门科学将告诉我们符号如何构成，其中有什么规律。因为它现在还没有问世，我们无

法说出它将是什么样子。但是，这门科学完全有权利存在，它的地位已事先得到保证。语言学只是这门科学的一部分。符号学中所发现的规律一定适用于语言学，这样语言学将属于人类社会现象中界说分明的领域。"①

在这里，索绪尔把语言学归入"研究社会生活中符号生命的科学"，即符号学。他强调："语言学家的任务是要确定究竟是什么使得语言在全部符号事实中成为一个特殊的系统。"②通过研究语言符号，可以揭示出人类其他符号系统（例如打手势、指示实物、比划实物或进行其他动作等）与语言符号共有的规律。总之，"区分符号系统和其他制度的特点只有在语言中表现得最清楚，可是呈现这种特点的东西人们研究得最少。对符号科学的必要性和确切意义还没有清楚的认识。但我认为，语言问题主要是符号学问题，一切语言学的进步之所以有价值都是由于这个重要事实。如果要想发现语言的本质，就必须知道语言与其他符号系统有什么共同特点。乍看起来似乎十分重要的语言力量（如发音器官的作用），当它只用来区分语言与其他系统时，就只居次要地位了。这一个过程不仅能澄清语言问题，而且会有更大意义。我相信，把仪式、习惯等当做符号来研究可以得到新的启示，还会表明，必须把它们包括在符号科学之中，并用符号学的规律加以解释"③。

他还说，只要人类活动是传递意义的，只要这些活动起着符号的作用，那就一定存在着一套惯例体系，否则就失去交际

---

① 转引自刘润清《西方语言学流派》第 101 页，外语教学与研究出版社，1995。
② 索绪尔《普通语言学教程》（中译本）第 38 页。
③ 索绪尔语，转引自刘润清《西方语言学流派》第 102 页，外语教学与研究出版社，1995。

意义。这就是符号学的全部基础。“哪里有符号，哪里就有系统。这也是一切指示信号的共同特征。把一切类似活动都看成符号学的一部分，把非语言指示信号看做‘语言’，就可以挖掘迄今被忽略的一切关系。”①

《普通语言学教程》于1916年出版之后，并没有引起语言学界的很大注意，后来出现了一些评论文章，但以批评意见居多。到了20世纪五六十年代，当代语言学家才重新发现索绪尔。现在，社会科学界普遍认为，索绪尔是这个时期最伟大的语言学家。公认他是结构主义的创始人。他的学说标志着现代语言学的开端，它在不同程度上影响了20世纪各个符号学流派。20世纪60年代，法国哲学家莱维—施特劳斯运用索绪尔的符号学理论创立了结构主义社会学。他认为，社会生活中，各种成分之间的形式关系或结构与语言结构相似。他于1961年在法兰西学院就职演说中说，人类学是符号学的一个分支，并称赞索绪尔为正确认识人类学奠定了基础。应当说，索绪尔关于语言的符号性质的学说中最重要的论题，是把语言作为符号体系之一，同社会生活中有着某种作用的其他各种符号体系相提并论；并首次把语言研究放在所谓符号学——关于符号的统一的科学——的内部，以相同的原则和相同的方法来进行的基础上，对符号概念所反映的事物的特有属性的揭示做出了具有划时代意义的贡献。本书深入对电视新闻语言系统分类阐述的自信心主要来自索绪尔对符号学的论述，及后人应用这理论于学术研究的成功范例。从表2－1的栏目互相关联的要素中，我们不难领悟“二分法”的实践价值。

---

①　参看刘润清《西方语言学流派》第101～102页，外语教学与研究出版社，1995。

表 2-1　索绪尔的"二分法"和电视新闻镜头

镜头景别（能　指）	播音或同期声（能　指）	信息意义（所　指）
人物特写	哭、笑或播音	兴奋、关切、同情
人群中近景	交谈	人际关系
远、全景	有或无	人与环境、社会的关系

在索绪尔对语言符号的分析中，区分语言的内部要素和外部要素是必要的，但是，讲联系则不够。因此，他的学生梅耶曾批评说："太强调语言系统方面以致忘却了语言中有人的存在。"实际上，有些外部要素并不只和言语运用有关，比如在语言系统中，就有不少民族文化的积淀。又比如，强调"二元对立"的绝对化，造成了不承认中间状态的存在。一切要求泾渭分明，结果难免或曲解事实，或削足适履。关于这两点，我在后文还将加以阐述。

2. 皮尔士的符号学创立

皮尔士并未留下一部系统阐述自己符号学观点的完整著作，他的贡献主要在于符号概念的研究和对符号种类的描述。皮尔士认为，无论任何事物，只要它独立存在，并且和另一种事物有联系，同时可以被"解释"，那么它的功能就是符号，皮尔士强调了符号的"三合一"关系：图像、标志和象征。图像是由其客体本质决定的符号。尽管符号可以是图像，但是完美的图像并不存在。图像符号和它的客体之间总是存在着一定的差距；标志是与其客体有着某种事实或者因果关系的符号；象征则是代表超过自身含义的、由同一个社会圈里的人默认的符号或者行为。

皮尔士根据作为符号学结构基础的能指和所指之间表现出

的各种各样的关系，提出了复杂的符号分类法。从“符号是逻辑本身的基础，而逻辑独立于推理和事实而存在，它的基本原则不是公理而是‘定义和划分’”这一点出发，皮尔士把符号或表现体看成是“某种对某人来说在某一方面而或以某种能力代表某一事物的东西”，它是“确定另一事物（它的解释者）去特指一个它所指的对象（它的对象）的任何事物”。因此，符号代表某一事物（对象）；它对某人（它的解释者）来说代表某一事物；最后，它在某一方面（这方面称为它的场所）对某人来说代表某一事物。表现体、对象（object）、解释者（interpretant）这些术语因此可以看成是指符号借以指明的手段；它们之间的关系决定了符号化（Semiosis）过程的确切本质。

尽管皮尔士的符号分类理论在后世受到各种挑战，但是，他的基于图像、标志、象征概念的现象学分析基础上的见解和建立一种广泛的符号学的思想（这种符号学包括逻辑学系统，也包括说话主体的地位，而尤其包括说话主体的陈述方式，以及主体与被指代的对象的各种关系），连同他的符号的三大类别（icon，index，symbol）和66个种属的明晰划分，应该说，为现代符号学理论基础的奠定做出了独特的贡献。他的学说对我们在正确界定各类电视符号对新闻传播的作用的过程中有指导意义。

3. 卡西尔符号形式的哲学及其学生苏珊·朗格的符号论美学

卡西尔在其《人论》的哲学著作中，一反亚里士多德关于人的定义而主张：“我们应当把人定义为符号的动物来取代把人定义为理性的动物。只有这样，我们才能指明人的独特之

处，也才能理解对人开放的新路——通向文化之路。”[1] 在卡西尔那里，符号超越了理性的地位成了哲学首先关注的对象，人首先应该是符号的动物而不是理性的动物，这是因为人类知识的普遍性根源并不全是理性。至少在神话领域、在艺术领域、在人文科学领域、在丰富多彩的人类行为领域，理性无能为力。理性逻各斯在人类的这些非理性领域面前往往束手无策。按照卡西尔的说法，这些领域的研究，“在哲学中仿佛一直处于无家可归的状态”。

在古希腊哲学中，逻各斯就有理性的含义。这是自启蒙时代以来激励无数学人探索自然和社会奥秘的元动力，西方学者所谓“理性逻各斯中心主义”，就是要我们到逻各斯那里去寻找知识的本原。

卡西尔确实是在逻各斯那里寻找知识的本原，但不是理性的逻各斯，他认为理性不是逻各斯的本原含义。逻各斯这一希腊哲学术语，它的原本含义是语词。“全部理论认知都是从一个语言在此之前就已赋予了形式的世界出发的；科学家、历史学家、以至哲学家无一不是按照语言呈现给他的样子而与客体对象生活在一起的”，所以，语词逻各斯在起源上居于首，在力量上位于尊。全部真正严格和精确的思想都是由它所使用的符号学来维持的。“任何一个自然‘规律’都为我们的思维而采取了一个一般‘公式’的形式，而只有把一般符号和特殊符号结合起来才能表达一个公式。没有算术和代数学提供的各种一般符号就不能表达物理学的特殊关系和自然界的特殊规律。只有在特殊的东西中才能认知一般的东西，而只有参照一般的

① 卡西尔《人论》第33页，上海译文出版社，1985。

东西才能思维特殊的东西。可以说，这是认识的基本原理。”①

卡西尔借助于语词和人类古老神话与宗教的原初联系来说明语词逻各斯的本原性：

“语言意识和神话——宗教意识之间的原初联系主要在下面这个事实中得到体现：所有的言语结构同时也作为赋有神话力量的神话实体而出现；语词（逻各斯）实际上成为一种首要的力，全部‘存在’（BEING）与‘作为’（DOING）皆源于此。在所有神话的宇宙起源说中，无论追根溯源到多远多深，都无一例外地可以发见语词（逻各斯）至高无上的地位。普罗斯在尤多多印地安人那里收集到的文献中，有一篇他认为与《约翰福音》的起首一段颇为相似，他的译文也确实与之完全吻合：‘天之初，语词给予天父以其初。’”②

卡西尔对于我们的普遍启示主要在于这样两点：“1．语言的功用不仅仅是交际工具，不仅仅是给一个预先存在的现实加以命名，而是给它以明晰的声音，使之概念化。这是人异于动物所独有的符号化能力。2．语言绝不能等同于符号，它只是符号系统中的一个子系统，只有从包括神话、宗教、艺术、历史等在内的符号系统出发，才能真正洞悉语言的由来及奥秘。”③ 对于电视新闻的传播来说，卡西尔的“只有把一般符号和特殊符号结合起来，才能表达一个公式”的论断，为电视新闻语言结构的研究，提供了厚实、可行的理论依据，这也是我们借鉴前人的现实意义所在。

苏珊·朗格的符号论美学，在20世纪中叶影响非凡。美

---

① 卡西尔《语言和神话》第209页，三联书店，1988。
② 同上，第70页。
③ 俞建章、叶舒宪著《符号：语言和艺术》第22页，上海人民出版社，1988。

国评论家理查德·科斯特拉尼茨说过："战后十年，在美国几乎没有一种艺术哲学比苏珊·朗格所阐述的理论占据更大的优势。"① 这一影响是如此持久，直到六七十年代，朗格著作的某些结论和研究方法还为人所津津乐道。在符号理论上，朗格可谓继承了卡西尔的衣钵，她本人的贡献主要体现在对不同的符号方式加以确定，从而给符号创造活动和理解活动打下了更为清晰的印记。朗格的艺术理论是其整个符号理论的重要组成，"一方面，她以符号行为这样一个人类特有的基本活动为支点，详细地解析了艺术活动的各个方面；另一方面，又试图通过对艺术现象，这种无比绚丽多彩、无比神奇美妙的人类活动的展示，进一步揭开人类心灵的奥秘"②。她说："一个符号总是以简化的形式来表现它的意义，这正是我们可以把握它的原因。不论一件艺术品（甚至全部的艺术活动）是何等的复杂、深奥和丰富，它都远比真实的生活简单，因此，艺术理论无疑是建立一个有效于生动的现实的心灵概念这样一个更伟大事业的序言。"③

朗格指出，符号活动所得到最惊人的成果就是语言。它是一种具有典型意义的符号体系列化，一种在各个方面都符合符号本质规定的"纯粹符号"。因此，人们运用语言不仅能够表达感觉世界中的一切现实存在，表达某些隐蔽起来的事实，甚至可以表达那些无可感觉的无形观念。正是凭借语言，人类才能进行思维、记忆，才能描绘事物，再现事物间的关系，揭示各类事物间相互作用的规律。然而语言绝非人类惟一的表达工

① 参看理查德·科斯特拉尼茨《美国当代美学》，纽约，1979。
② 苏珊·朗格《情感与形式》第4页——中文版"译者前言"，中国社会科学出版社，1986。
③ 苏珊·朗格《心灵：论人类情感》第1卷，第244页。

具，既然语言能指能完成情感的表达，人类的符号能力，就必然创造出服务于情感表现的另一种符号，艺术应运而生。它必然是一种非推论的形式，遵循着一套完全不同于语言的逻辑。"语言能使我们认识到周围事物之间的关系以及周围事物同我们自身的关系，而艺术则使我们认识到主观现实、情感和情绪……使我们能够真实地把握到生命运动和情感的产生、起伏和消失的全过程。"①

苏珊·朗格的论述有助于我们理解电视新闻传播中抽象语言和具象语言的结构关系。

4．莫里斯的现代逻辑学语言基础

其具有代表性的人物为美国逻辑家莫里斯。他的《符号理论基础》、《符号、语言和行为》以及《意谓和意义》等著作为符号学理论的体系化做出了重要的贡献。他曾在《意谓和意义》一书中做过如下表白："多年来的工作是受这样一种信念的推动，即深信关于人性的一种新的重要看法正在出现，并深信这种看法随着对符号和价值在人类生活中起作用的方式有了更好的理解而将得到大大的澄清。"②

莫里斯区分了纯粹的符号学和描述的符号学，他认为，一般而言，符号学中讨论数学和逻辑学部分可以看做纯粹符号学的范围，而讨论这两个领域之外的部分则大体属于描述符号学的范围。他的论述给予我们的启示主要有：首先，符号学是所有语言学研究的基础。符号学为语言学提供元语言，语言学家可以在符号学术语的基础上定义出语言学的术语。这就使人们能够用一种统一的术语来描述世界上所有的语言，从而使一种

① 《艺术问题》第66页。
② 莫里斯《意谓和意义》(Signification and Significance)序言，麻省理工学院出版社，1964。

科学的比较语言学的建立成为可能；其次，符号学在促成科学统一的两个方面都产生作用，既提供一种丰富的语言来讨论人类科学中的每一个领域，又提供一种工具来分析那些表达各种科学的语言之间的关系。符号学是一门几乎沟通人类所有科学的科学，“因为，我们的讨论已经把哲学家、逻辑学家、语言学家、美学家、社会学家、人类学家、心理学家和精神病学家的孤立地研究的那些材料统一起来了，从而我们的讨论表明，至少在原则上表明，在关于行为的普遍理论的共同术语下这些材料是怎样组织起来的”①。

对于电视新闻学的语言研究来说，莫里斯的研究更大的意义还在于他对符号学的“三分法”，瑞士逻辑学家鲍亨斯基曾这样描述莫里斯的基于逻辑学的符号学理论：

“符号学的主要观点——它也是符号学分门别类的基础——可以简述如下：当一个人向另一个人说些什么的时候，他所用的每个词都涉及三个不同的对象：

“（A）首先，这个词属于某个语言，这表明它同该语言中其它词处于某种关系之中。例如，它可以处于句中的两个词之间，或处于句首，等等。这些关系叫做句法关系，它们把词与词连接起来。

“（B）其次，这个人所说的话具有某个意义：他的那些词都有所意谓，它们要向别人传递某些内容 。这样，除了句法关系之外，我们还得研究另一种关系，即那个词同它所要意谓的东西之间的关系。这种关系叫做语义关系。

“（C）最后，这个词是由一个特定的人和另一个特定的人说的，因此，存在着第三种关系，即该词与使用它的人之间的

① 莫里斯《符号、语言和行为》第269页，上海人民出版社，1989。

关系。这些关系叫做语用关系。"①

考察莫里斯的符号学可以发现，莫里斯在20世纪30年代的著作《符号理论的基础》，是基于著名的分析哲学家卡尔纳普的论述。他对符号学的划分几乎等同于卡尔纳普在其《语义学引论》中对符号学的描述。这就使我们看到"具有分析哲学背景的逻辑学家，大都把符号学看做统一逻辑学三大领域：语形学、语义学和语用学的一种元语言理论。符号学不过是对于人工语言，至多还包括自然语言，进行语形、语义和语用分析的综合性框架而已"②。这就是说，我们可以利用符号学方法精确化地对作为人类传播信息之特殊语言的电视新闻语言进行语形、语义、语用分析，这种方法即使最初难免幼稚，但肯定不失为一种有益的探索。本书在最后的一章中将就这一论题略抒笔者一己之见。

一般认为，符号学的发展脉络有两条主线：一条是欧洲的人文传统，另一条是英美的分析传统。这两大传统的符号学演变到今天，虽然符号学的一般理论还未定型，但是，它们分别构成了对符号研究的不同范式。"英美传统的符号学研究被看做逻辑学范式；欧洲大陆传统的哲学，在符号学中最有影响力的范式则是现象学范式，它从现象学的角度来考察符号的意义空间，形成当代符号学的新分支，即所谓话语符号学。"③因此，尽管符号学的一般理论并未成型，却并不妨碍我们对于符号对象的探索和思考。恰恰相反，这种未成型的学科为我们的电视新闻语言研究创造提供了广阔的想像空间。

---

① 鲍亨斯基《当代思维方法》第35页，上海人民出版社，1987。

②③ 参看周祯祥《现代符号学理论源流浅探》，载《现代哲学》1999年第3期。

二、现代符号学理论与电视新闻语言研究的关联

从符号学的视角观照电视，不难看到电视新闻和符号学原理有着最密切的关联。无论是索绪尔的“能指”、“所指”符号两分法，还是皮尔士的“图像”、“标志”、“象征”“三合一”关系论，抑或是卡西尔和莫里斯的语言符号哲学观，在电视新闻的语言符号领域都可以找到它的理论起点和实践归宿。毋庸置疑，电视新闻是众多媒介中语言符号最丰富的媒介，它可以使所指（概念）和能指（声画）的结构关系得到最和谐的统一，从而显现出符号“三合一”（语义）的深刻性及其语形、语用的逻辑性。表2－2简明扼要地列述了现代符号学的主要理论流派与电视新闻语言研究的关系。

表2－2　现代符号学理论流派与电视新闻语言研究

学人与学派	主要理论建树	可供电视新闻语言研究之借鉴
索绪尔:欧美结构主义语言学	提出符号学概念,定义符号、能指与所指,开欧美结构主义先河。	对电视新闻符号系统进行分析研究
皮尔士:符号学开创者	给符号概念以确切定义并对符号实行三大类别和66个种属的明晰划分,其作品使符号学获得了独立的学科地位。	精确细分各类电视新闻符号
卡西尔、苏珊·朗格等:符号形式的哲学	1.卡西尔:解决哲学层次上的符号概念内容问题; 2.苏珊·朗格:建立符号主义美学。	强化对电视新闻具象语言的表现因素研究
莫里斯等:逻辑学家的符号学	加速20世纪西方哲学的语言论转向	对电视新闻语言进一步实现“三分”,即进行语形、语义和语用研究。

第二节　电视传播符号能指形态的发展历程

一、声画传播能指形态的原始阶段

电视新闻传播的“声”、“画”指向同一。“所指”的能指形态构成，是从原始人类的新闻传播就已出现雏形的。

众所周知，一般意义的语言是人类在长期的进化过程中形成的表达意思、交流思想的工具，现在通常指由人脑第二信号系统掌握、通过文字和口语来表现、并代表思维中最基本概念的词语。新闻语言则不然，“除了词语所表现出的抽象符号和声音外，人耳的风声雨声读书声、入目的大千世界微观领域，凡能被视觉和听觉收集到的信号，都可以成为新闻语言”①。新闻语言现已被划分为三大类：文字、声音、图像。文字类，就是出现在所有视觉新闻媒介的、进入人脑第二信号系统的文字符号；声音类，是由所有听觉新闻媒介发出的、包括进入人脑第二信号系统的口语、没有进入第二信号系统的音乐和自然音响效果；图像类，是所有视觉新闻媒体发出的除文字以外的信号，包括自然景物、图画、动画，一般与人脑第二信号系统无缘。显然，新闻语言的范围比一般意义的语言要大得多。从一般意义来说不算语言的东西，比如文学作品中描写的兽语等，在新闻传播中就可称为语言，而且是经过科学定义的语言。新闻语言可以说是人类历史上所有一般意义语言的总汇。这一样貌是历史形成的。

原始的新闻符号形态，主要指“信号新闻”和“口语新闻”。

---

① 参看姜晋明《从语言角度看电视新闻两张皮现象》，载《中国广播电视学刊》1997年第12期。

人类是大自然的骄子，是物质世界经过从无机物到有机物、从低级生物到高级生物的漫长进化的产物。它是一种拥有生命与智慧的特殊物质。它一经产生，就与符号结下了不解之缘。事实上，符号不但是人类用以认识自己、表征自己存在的工具，而且还是人类认识周围事物、相互沟通思想、交流情感的工具。人类的历史有多长，使用符号的历史也有多长。人是符号的动物，它既使用符号，又创造符号。有关学者的研究表明，人类新闻符号一开始就是视听双通道的。

听觉符号语言包括：

(1) 人类早期不清晰的表达喜怒哀乐的呼叫符号，这种声音符号沿用的时间最漫长。在语言产生以前，人类的祖先——“攀树的猿群”发出的声音信号和其他的动物一样，是无意识、无目的的，有时即使有某种意义，也常常只是表示感情，如骇怕、惊讶、警告、求爱等等的信号。

(2) 频率不同因而表意不同的前语言符号。如胡伦——印第安人和尹洛魁印第安人那里，有一种剥头皮的呼喊声，专门昭示战争中杀死敌人的人数。

(3) 能够表达各种意象的声响符号。如西班图人的信号管、苏丹东部的信号笛，都是用来传递特定信息的。在多音节的语言符号产生之后，生活在西非、南美、新几内亚的一些原始民族还辅之以信号鼓的符号语言。这种语言随着鼓槌的大小和用力的不同，便可发出不同的声音，传递多种多样的密码。

视觉符号语言包括：

(1) 描述性动作符号语言。如草原印第安人用一定的动作表示单词，比方用“梳发”来表示女性。

(2) 光线符号语言。如锡比克印第安人发现有人来到自己的部落时，便用一种反光镜，把阳光反射到需要通知的地方。

（3）象征性的实体指代符号语言，这种符号已经具有相当程度的抽象意义。例如，爱斯基摩人旅行时，在沿途插上缠草的棒子；非洲埃韦人和多哥人走路，让熟路的人走在前面，用树叶和草来覆盖“错误的”或“不能走”的小径；印第安人发现了野牛，便会跑到高处，双手将一块毛毯举过头，然后缓缓落下，以便通知周围的人赶快行动起来。

（4）象征性的图画符号语言，图画串的复杂程度达到了可以描述一个完整故事的水平。如爱斯基摩人用一连串相互衔接的图画表达出狩猎的整个过程。

（5）形象性的初始语言符号。如纳西族先人的文字就已达到这种水平。

在实际使用中，原始人通常是听觉、视觉兼用的。如一定的手势、姿态、动作、烽烟、挥动彩旗与呼唤、击鼓、吹笛、敲锣等符号语言结合起来传递信息。有的原始部落一边用手比划着太阳，一边又用食指指着太阳高喊。在非洲丛林里，一些部落既用鼓声、呼喊通知同部落的成员，又用烟火告知自己所处的位置以及自己遭遇的情况。① 在人脑第二信号系统形成之前，人们头脑中的原始意识是由自然界事物的具体形象、本人同这些形象的联系以及这些形象之间的联系所组成的。马克思说：“意识起初只是对周围的可感知的环境的一种意识，是对处于开始意识到自身的个人以外的其他人和其他物的狭隘联系的一种意识。”“语言和意识具有同样长久的历史；语言是一种实践的、既为别人存在并仅仅因此也为笔者存在的、现实的意识。”② 马克思这两段话告诉我们：原始人类很可能有过把一

① 参看苏越、保安《两种语言符号系统的渊源、本质、功能及命运》，载《中国人民大学学报》1997年第4期。

② 《马克思恩格斯选集》第1卷，第35页。

切可感知事物的自然信号都作为语言的时期，甲骨文中人们为每种年龄的牛都造有一个字，反映了这一时期思维习惯的残留。这种把每样具体事物都记在脑子里作为思维手段的方式有两个特点，一是声画同步，绝无“两张皮”之虞；二是最费劲最缓慢，因此改革势在必行。[①] 所谓改革，就是对具体事物的声音和图像进行抽象的漫长过程。

第一步，人们从自然声音中抽象出包括各种语调、音调的贼叫、歌唱，被称为音乐语言；从自然景物图像中抽象出包括各种手势、姿势、图画等有象征、模仿意义的线条、形象，被称为图画语言。音乐语言和图画语言在人类语言发展历程中，处于一种上承自然声像语言，下启词语的中介地位，因此也被称为中介性语言。同时也标志着人类源于自然物体的语言开始走入声画分离、各自发展的道路，为后来电视新闻实务中的“两张皮”现象的出现埋下了伏笔。

再后来，人们又从中介性的图画和音乐语言中抽象出文字和口头语言，以词语的形式形成大脑中的第二信号系统。这就是进入文明时期后直到现在还在发展的一般意义的语言。语言的出现是人类进化史上一件非同小可的事情，所以恩格斯说：“分节语言的产生是这一时期（指摩尔根所称的蒙昧时代的低级阶段——引者注）的主要成就。”[②] 堪称人类为了不断调节和控制自身从而推动新闻传播活动不断发展的第一次有里程碑意义的飞跃——语言和过去猿群的声音信号在形式上虽然有某些近似之处，但内容上却有着质的“天壤之别”。人类语言是有意识有语义的，它不仅是表达感情的信号，而且是表达理智

---

① 参看姜晋明《从语言角度看电视新闻两张皮现象》，载《中国广播电视学刊》1997年第12期。

② 《马克思恩格斯选集》第4卷，第18页。

的、逻辑的、推理的信号。口头新闻传播就是这种信号的输出输入。

在人类文字产生以后，新闻符号经过了漫长的以手抄新闻、印刷新闻为载体的视觉单通道发展。到 19 世纪，正如马克思所说："需要是同满足需要的手段一同发展的，并且是依靠这种手段发展的。"人们对信息量的激增需要不但使新闻符号形式的更新有了社会必要，而且为这种更新准备了全部物质条件——电子新闻产生了。

二、声画传播能指形态的电子阶段

1832 年，一个木匠出身的美国工程师塞缪尔·莫尔斯（Samuel Finley Morse）发明了电报。1835 年，世界上第一个通讯社哈瓦斯社（Asence Havas）在法国巴黎建立，它是现在的法国新闻社的前身。1844 年，莫尔斯电报在美国开始应用，在华盛顿与巴尔的摩之间建立了电报通讯，用的是点线代表字母的"莫尔斯电码"。莫尔斯发出的世界上第一封电报的内容为："上帝创造了什么？"相映成趣的是，他们提出的问题虽然唯心，可是使用的手段却十分唯物。[①] 电报通讯出现不久，即被用于新闻传播，这是新闻符号发展史上的一件大事。电报对新闻事业的最重要贡献就是把电子引进了新闻传递领域，加快了新闻传播速度，使新闻更新。

1895 年，俄国电气工程师波波夫（Alexander Stepanovich Popov）和意大利科学家马可尼（Gaglielmo Marconi）发出和接受了无线电报，完成了无线电的初步发明。1901 年，在马可尼指导下，英国首先在海岸灯塔上建立了 14 个信号电台，用于报告远洋轮船的到达；接着又设立了 6 个海岸电台。继之，

---

① 参看刘智《新闻文化与符号》第 501 页，科学出版社，1999。

美国等也设立海岸电台，建立了欧美横跨大西洋的无线电电报的联系。此后到1903年，由马可尼负责指导的各国海岸电台已有48个。1906年，加拿大出生的美国匹兹堡大学物理学教授兼威斯汀斯电气公司工程师费森登（Reginald Aubrey Fessenden），经过4年的艰苦努力，发明了调幅波，让低频的声音信号控制高频交变电信号的振幅，从而使高频电信号携带了声音信号。这年的圣诞之夜，费森登首次进行无线电广播成功，将人的声音从纽约附近的实验室发送到位于新英格兰附近的轮船上。这次成功的实验实现了费森登一直梦想利用电信号传播人的声音的夙愿。这是世界上使用无线电广播人的声音的开端。随后，专门用于收听无线电广播的收音机开始出现。到1930年，无线电广播已在世界普及，世界各国均能收听得到广播。广播新闻的出现，是印刷新闻延续三百多年以后，听觉符号再次介入新闻传播，并成为主要媒介之一，与视觉媒介的印刷新闻并立。人类要求现代科技能够实现视觉和听觉相统一的媒介传播。于是，电磁波领域的科研很快由短波向超短波和微波发展。1927年，电视接收机问世，1939年4月，美国无线电公司的全电子电视在纽约世界博览会上首次播出电视节目。爱因汉姆用诗一般的语言歌颂电视的魅力："无线电通过电视而成为一种实况记录的工具，无线电只有当它也为眼睛服务的时候，才能使笔者立刻看到笔者周围的广大世界正在发生什么事情（这不是它惟一的任务，也许还不是它最重要的任务）。笔者看到邻近城市的公民聚集在市中心的广场上、外国的首相在发表演说、大洋彼岸拳击运动员在争夺世界冠军、英国的乐队在表演、一位意大利的花腔歌手、出事的火车的残骸仍在冒着烟、狂欢节街头戴着假面具的人群，从飞机上穿过云层看到的阿尔卑斯山的雪峰，穿过潜水艇窗子看到的热带鱼，

汽车工厂的机器，探险者的船在同北极的冰层搏斗，笔者看到维苏威山有灿烂的阳光，而一秒钟之后又看到在同一时候照耀着百老汇的霓虹灯……"①

经过千百年的跋涉，声画传播终于合璧——电视的出现开辟了人类传递新闻的理想渠道。这是社会实践规律使然，亦是人类头脑的思维规律使然。人们为了完成在社会实践目标驱使下的传播和表达，必须尽可能全面地发送语言信号。在日常人际传播中，眉飞色舞、绘形绘声、手舞足蹈的人就是运用了视听双通道综合性语言。从头脑的思维规律来说，人的思维从认识过程来讲要经过感性认识和理性认识两个阶段，这两种认识是相互渗透交织在一起的，感性认识要用概念等理性认识形式来表达，理性认识要用感性认识的材料做基础，二者互为依存、相互促进，表现出感性认识和理性认识相结合的思维规律。电视新闻传播符号感知的直接具体与抽象概括相结合、第一信号系统与第二信号系统相结合，适应了这一思维规律的要求。

笔者不厌其烦地叙述电视新闻符号能指形态的发展历程，并非为了说明电视是凌驾于其他媒介之上的终极"目的"，而恰好是为了论证它的工具性。归根到底，电视只是马克思所指出的"满足需要的手段"，这一观点笔者曾在《理论电视新闻学》中作了充分的阐释："电视是什么？如果我们传媒人一旦想起它、接触它都视之为涂抹符号的笔该有多好，就像看到案头各式书写的工具——笔一样……"在同书中，笔者还指出电视对新闻业来说，主要是社会信息传播工具，而非艺术欣赏工具，"感谢科学家的伟大发明，为我们的记者、文艺人、诗文

① 转引自刘智《新闻文化与符号》第522页，科学出版社，1999。

写作者制造了一支神奇万能的电视笔！——奇怪的是，一些新闻人总爱将本为工具的电视和‘艺术’紧紧地拉扯到一起，以致明明白白的工具特性、方法论也成了变味的‘艺术手法’、‘艺术规律’……电视‘工具性’的失落带来的是电视新闻本性的失落……”① 确认电视的工具性对电视新闻语言的研究至关重要。电视不是电影，不是广播。电视语言是电视的语言，不是语言的电视，若继续以其他客体作为研究的本体，而不从电视本身的特性加以考察，这种研究只能是一种“不结果的花”，电视有其自身的特性存在，特性作为规定使电视形成特殊的运作规则，形成了电视的符号模式。

笔者所谓的工具性，源于这一概念：“电视新闻，是借助电视媒体对某些变动的事实的及时报道。”这里明确了电视是电视新闻信息的传播工具，其首要职责应是服从信息需要，完成电视化传播。首先是信息要求电视，再是电视规范信息，考察电视新闻传播符号能指的形态（具体为声画关系），实质是考察声画如何组合实现信息传播效果的最大化与最优化。但纵观以前的参加“声画关系”讨论的许多文稿，在这一点上却是模糊甚至是颠倒的，他们往往先设定一个声画组合的模式，再来探讨该模式对内容的表现力，将电视纯粹主体化，而不去思考“什么样的内容需要什么样的声画关系”、“内容与声画如何进行契合”等问题。电视作为工具客体，当然可以对新闻信息做出一些规定，如可视性等美学原则，并且已经做出了许多规定，但这种规定的前提是信息的需要，目的是信息传播，规定只是目的的实现方式，而不是终极的结果。阿恩海姆在《艺术与视知觉》中写道：“不管一件艺术品是再现的还是抽象的，

① 黄匡宇著《理论电视新闻学》导言，中山大学出版社，1996。

只有当它传达某种内容时，才能最终决定，应该去组织和构造什么样的式样。"① 这种关于形式与内容关系的论断同样适用于电视新闻研究。笔者必须从新闻信息的内容出发，去结合电视的特性，如时间要求、真实性要求等，去考察电视符号的能指形态，而不是相反。

第三节　批判吸收符号学原理对电视新闻语言学的建设意义

一、引进语言分析，进行"形式"研究

在1998年，中央电视台成立40周年之际，由中央电视台研究室牵头举办的"跨世纪的都市电视"研讨会上，我指出，按照中国人的哲学命题，一贯是讲"内容大于形式"、"内容决定形式"，从宏观上说是不错的，但是从大众传播形式这个角度来讲，这个命题就得做些修正。众所周知，传播形式最强的就是电视，报纸次之，广播更次之，电视是时间版面，与报纸的空间版面不同，是顺序传播的，它的保存性差，特别是新闻节目。一般受众往往是看一遍就过去了，你播得不好，他就不看，"形式"不行，他就换频道，从这里可以看出，我们的新闻节目一定要保证它的质量，一定要有个好的形式。我的这一观点受到与会者的赞同。

众所周知，在我们这个讲了几千年"文以载道"的国度里，道统文化的传统太深厚——《易》中有言："形而上者谓之道"，即说事物的形式是不重要的，只有事物之所以成为这些事物的道理才是重要的，道理是无形的，所以在形之上。经

① 鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》第41页，四川人民出版社，1998。

由这种文化观念的长期浸淫，符号成了终极所指。这种终极所指将符号能指的全部功能都桎梏在道统的禁地里，从而实现了对于后者的完整窒息。因此，新闻理论的走向与新闻业务的轨迹恰恰背道而驰，南辕北辙，于是，形式问题长期遭受理论的冷漠、忽视以至无视的命运，就不能不属于一种必然性增墒而非偶然性失落了。当然，轻视形式并非一种系统的理论主张，确切地讲，它只是一种偏见。"这种偏见与其说存在于我们自觉的心理状态（意识）层面，还不如说是在不自觉的心理状态（潜意识）层面，或至多反射到从不自觉到自觉的心理状态（下意识）层面。在这种偏见中，符号只是新闻的形式。就内容和形式的关系而言，内容的地位是至高无上的。内容决定形式，形式依赖内容。形式是内容的支配物与派生物。内容作为形式的基础和依据，掌握着形式的'生杀予夺'大权，可以随意要求形式与它相适应，或指挥形式应该如何适应。"[①] 在这种偏见看来，内容在符号中所处的状态与其在符号外所处的状态是相同的。这种习惯性的认识把形式当做一种器皿，里面注人液体便是固有不变的内容。或者说，把形式当做包裹躯体的衣裳，里面的躯体与其没有裹进衣裳之前的状态是一样的。这就导致把形式理解为一种可有可无的外表装饰，同时也导致把内容当做新闻以外的现实性去研究。"这种现实性在新闻传播过程中保留着自己从前的性质，它不是按照新闻特有的规律，而是按照经验世界的规律所构成。比如说，由于内容是'至高无上'的，形式是'可有可无'的，于是，在理论新闻研究中就出现了成为'事实本位说'支柱的观点：新闻就是事实，而事实就是不以人的主观意志为转移的现实世界的客观存在。这

① 参看刘智《新闻文化与符号》第15页，科学出版社，1999。

种主张隐含的思维前提显然是这么一种认识，即‘形式可有可无’，新闻与其说是通过形式所反映出来的作为内容的事实，还不如说干脆就是内容（即事实）本身。当然，这种理论是在极度担心新闻活动主体对于客体、主观对于客观产生歪曲反映的基础上，走向‘取消形式’这一步的。但是，不管动机如何，这种理论在客观上对于决定形式在理论新闻研究中处于无足轻重的地位造成了很大影响。"①

现在，我们需要努力把这一颠倒了的认识图景再重新颠倒过来。这也是我们在电视新闻语言学研究中引进分析哲学的符号学的要旨之所在。在迄今为止的哲学史上，分析哲学可以说比其他任何一种哲学都要重视语言在哲学中的作用。它把语言问题提到首要地位，甚至把全部哲学问题归结为语言问题。在它看来，哲学研究就是进行"语言分析"，语言是哲学的惟一研究对象，哲学的任务就是在于解释科学语言或日常语言的意义，哲学的性质就在于它不是理论，不是科学，而是一种澄清语词和语句意义的活动。因为语言是表述思想的工具，语言的混乱会造成思想的混乱。分析哲学对科学语言或日常语言中的词汇（概念）和句子（命题）的意义进行分析，并不另立一套主张、命题，并不像传统哲学那样去追求世界的最终实在。"这种分析的方法虽然本身有一些局限性，但其命题意义的严格区分和判定对我们的研究、探索是有帮助的"，只有这样，才能避免"由于缺乏分析方法，不少命题和概念起于含义上的误解和误断，出现了众多的语义场（类似昔人所讥的‘聋子对话’）"②。

① 参看刘智《新闻文化与符号》第16页，科学出版社，1999。
② 刘智《新闻文化论》第42页，云南人民出版社，1989。

在 1999 年 3 月北约对南联盟进犯的首天报道中，从美国的 ABC、CBS、CNN 到香港的凤凰卫视、翡翠台、本港台的上百条电视新闻（包括重播），大部分画面语意含混，目标不明的导弹、来源不明的飞机满天乱飞，没有一条是经得起“分析”的，我国有家电视台甚至于将一大群人参观火箭发射的镜头编入新闻，用以报道第一天的战局。乱贴画面，根本不讲究画面的实际含意，这就是世界上有影响的一些电视台报道大事、要事的实际状况。这一近乎电视语言“盲”的严酷现实，再一次警示电视新闻从业者与研究者：电视新闻语言的形式研究，是当今电视新闻摆脱“文盲”窘境，走向语言回归（或曰新生）的必经之途。

二、批判符号学研究的孤立、静止化倾向，建立电视新闻传播的“语境”观念

从某种意义上讲，现代语言学是建立在索绪尔关于语言本质的两个基本命题上的。索绪尔按照结构主义观点，把语言的本质特征概括为两个基本原则：1. 符号内部能指和所指关系的任意性原则；2. 符号外部符号与符号之间的线条性原则。也就是说，这两个原则把对语言静态单位的结构关系描写放在了首位，语言被处理为一个音义任意结合的、静态的符号规则系统。这是电视新闻语言研究应极力避免的。本书后几章的阐述将根据德国语言学家洪堡特“语言是一种活动”而不是形式结构的命题，提出与结构主义语言学相对的观点。我们把电视新闻传播看做是表情达意的符号化过程，而不是一套静态的结构关系或规则，这是有其语言符号学的认识基础的。语言学家认为，就语言内部的结构关系而言，符号化指创造、生成语言符号或话语的过程；就语言外部功能而言，指用语言给现实世界编码的过程。符号化还可进一步分为动态和静态两种存在方

式：符号化过程和符号化结果。前者指动态地考察某个词语符号或话语的当下（共时）生成过程——如一个词实际的命名过程或一段话现实的表达过程；后者指对静态的语言符号进行动态历史演变的考察——如一个词的得名之由或重建一段话的发生过程。可见，符号化要领主要着眼的是语言符号的动态性、过程性。

苏联哲学家巴赫金就把语言看做是一种言谈活动。他分析了言谈的五个组成部分，即言谈的主题、意义、讲者、听者和音调。他甚至认为语言是一种意识形态："问题的关键在于了解现实的存在（经济基础）如何决定了符号，符号又是如何反映和折射着存在的生成过程。"① 巴赫金将语言符号作为考察意识形态的关键，实际上着眼的是语言的动态符号化过程。国内学者葛本仪先生把"解决一个词从无到有的问题"，看做是词汇学研究的重要内容，系统地提出了词语的符号化研究理论②。王希杰先生把修辞学看做是研究语言的社会功能的语言学，并认为这种语言学主要包括四个世界：语言世界、物理世界、文化世界、心理世界，这四个世界之间的关系是互动、互补、不可或缺的关系③。实际上，它们之间的相互作用过程也就是符号化过程。因此，"四个世界"的语言理论把语言内部和外部世界以互补的方式结合起来，打破了传统的语言和言语划分的观念，消解了二者的对立，展示了语言的动态的符号化过程。

在电视新闻语言范畴里，语境是传播者运用话语（例如电视新闻中语言和非语言符号系统所构建的文本）进行传播活动

① 刘康《对话的喧声》第111页，中国人民大学出版社，1995。
② 葛本仪《汉语词汇研究》第46页，山东教育出版社，1985。
② 参见王希杰《修辞学新论》，北京语言学院出版社，1993。

时所牵涉的各种背景因素，这些因素或显现为话语的上下文，或潜在于话语之外的主客观背景之中。实际上，我们所能探讨的只是电视新闻话语语境范畴的很小一个部分。语境可分为显性语境和隐性语境，而潜在于上下文之外的隐性语境范围甚广，仅语境中的“共享知识”这一项即包括了传者和受者所能拥有的各种社会政治经济文化背景知识。例如，电视新闻中言语语篇的生成和理解无疑受到上下文（linguistic contest）、情景语境（situational contest）和文化语境（cultural contest）的影响。上下文指语篇的内部环境；情景语境包括语篇产生时的周围情况、事件的性质、参与者的关系，时间、地点和方式等；文化语境指说话人所在的言语社团的社会文化环境，属于该社团的人一般都能理解其在语篇中的意义。又例如，画面语篇也同样受到它的制约，只是与言语语篇受制约的方式稍有不同。“上下文”更多地决定了画面语汇——镜头的编辑次序：大厦外景加与会人物特写显然不如会议室中全景加人物特写更便于理解；我们可以说，画面符号与其情景语境在这种语篇中统一了，画面便就是情景，也可以说，画面语汇的情景语境几乎是固定的，因为参与者是固定的编码者和解读者的关系，采用的是固定电视新闻传播的方式；而文化语境对电视新闻话语的影响则相对微小了，因为图像似乎是一种世界性的语言，但是文化的大一统毕竟是一种抽象的可能，文化语境在这里还是起着一定作用的，比如说，画面是多义的暧昧的，不同文化圈的解读者有不同的解读方法；又比如，中国的电视媒介决不会像美国某家大电视台一样，播出诸如一对夫妻在球赛现场看台上做爱而被警察善意地惩戒之类的新闻。值得指出的是，电视新闻话语中言语和画面也是互为语境的，这点有着它自身不同于其他话语形式的特点。在话语生产时，生产者会因为画面语篇中

表现了某个细节而在言语语篇中对此跳跃而过，因为在这时画面充当了言语的语境；他们也会因言语语篇的完整表述而允许自己采用一些零散的或标志性而非肖像性的画面，因为言语充当了画面的语境。它们作为各自的语境，互相帮助对方便于被理解。总的说来，语境能对话语的产生和理解起到制约作用，对话语的度范畴进行判断，也能改变、创造和调节话语，也就是说，语境实际上也是制约电视新闻语言生成的一个因素。

三、运用符号学方法，扩展电视新闻学学术视野

日本符号学家池上嘉彦在《符号学入门》一书中提到符号学所应具有的批判性时说："如果学术研究的终极目的是为达到理解'人类'，那么这个目标的设定就具有重大意义。这是因为它关系到人类的精神活动结构本身。如果人类的精神拘泥于自己创造出来的秩序而放弃自由，把虚的世界错当成实的世界而毫不在意；在人类陷人这种状况时，符号学就会承担起暴露这种迷惘、使之重新回到创造性的道路上来的现实的课题。从这个意义上讲，符号学决不能失去作为批判性学科的特性(包括对自身的批判)。"① 从交叉科学和人文科学的方法论原则出发，把符号学的视野伸张到电视新闻研究领域，或者说，把电视新闻研究提到符号学的水平上来审视，无疑将促使我们改变思维方式，从不同角度想问题，形成多向思维。

在本书后边的章节中将说到，随着人类认识的发展，思维符号从有象到无象，始终沿着一条日益抽象化的道路前进。以语言概念为直接媒介的推理思维必然要取代以各种形象或意象为媒介的象征思维，不论从人类的历史方面还是从个体儿童发

① 见池上嘉彦《符号学人门》（中译本）、第 172 页，国际文化出版公司，1985。

展方面来看，这都是必然趋势。但是，若联系到生理基础来考察问题，严格地说，这一抽象化趋势似乎只偏重反映着人脑左半球的发生机制，特别是同处理言语音素和语义信息的大脑言语区的发达有关。至于人脑的另一半，也就是现代脑科学通常所称的“非优势半球”即右半球，则依然是一个有象的王国，或者干脆说是艺术符号得以存在和发展的生理心理基础[①]。

我在许多文论中提出过，反对在电视新闻采制中追求所谓艺术美。实务界许多人因此推断我是赞成“电视新闻广播化”的，其实这是大大的误解。我之反对电视新闻的“艺术美”，乃是从强调电视之首先作为信息传播工具而不是艺术欣赏工具的本位而言的，而不是反对把画面拍得好看。相反，我十分重视对记者“画面思维”的研究，在1996年出版的《理论电视新闻学》（中山大学出版社）中曾辟专节论述这一问题，在对待声画关系的认识上，我更是强调抽象语言与具象语言的“双主体”并重。当我们在研究中引进符号学方法之后，应该说，将会更有助于我们把握电视新闻画面微妙的精蕴。

从一定角度说，每一幅电视画面都是艺术的。记录片大师伊文思否定了记录片不是艺术的看法，他认为现实的东西只是素材，而不是艺术本身，艺术开始于对素材的选择。苏珊·朗格则认为，语言符号仅仅是一个记号，人们在领会它的意思时，其兴趣会超出这个词本身面指向它的概念及概念所指的东西，但艺术却不同，它并不把我们带到超出自身之外的意义中去，而是使我们从中看到或把握到浸透了情感于其中的表象。从这一意义上讲，“这种特殊符号提供给我们一般语词符号所

① 参看俞建章、叶舒宪《符号：语言与艺术》第310页，上海人民出版社，1988。

无法传达的情感形式，它是对被逻辑符号所忽视和遗忘了的人的生命感受和感性生活的一种‘拯救’，也是对语义和分析哲学中所使用的那种符号的意义的狭窄性所作的一个革命性的突破”①。的确，要使画面在新闻传播中的“证实作用”有效实现，应当从情感形式与艺术符号的角度去认识它、研究它。

上述内容，大致可以说明本书叙事阐理之方法论。

本章小结

一、现代符号学派的理论可以在电视新闻语言中找到归宿；电视业者、学者的对应性学习，是提高其语言运用能力的最佳选择。

二、声画传播是个古老的话题，各种语言永远生活在一个环境中。

三、现代符号学诸理论流派可为电视新闻语言研究提供以下参照系：

索绪尔的理论开拓了电视新闻的符号学研究的思路；

皮尔士的理论则为电视新闻的符号学研究提供了分类参照；

卡西尔和朗格的理论有利于强化对电视新闻具象语言表现因素的研究；

莫里斯的理论为电视新闻语言的“三分法”（语形、语义、语用）研究提供了依据。

① 赵宪章主编《西方形式美学》第395页，上海人民出版社，1996。

第三章 电视新闻语言符号系统构成论

近代权威的符号分类来源于索绪尔。“他实际上是把符号分为语言符号和非语言符号——文字、聋哑人的字母、象征仪式、礼节形式、军用信号、习惯等等。他认为，语言（语音）符号是人类符号系统中最重要的。”① 皮尔士的符号分类比索绪尔要精细得多。皮尔士先提出三种分类的方法，按照每一种方法，可以有不同的分类：1．按照符号本身来分类。比如按照符号的性质（quality）、符号作为实际存在物（actual existent）或一种通用的规约（general law）；按照这类标准，符号可以分为性质符号（qualisigns）、实事符号（sinsigns）和通用符号（legisigns）。2．按照符号同其对象的关系来分类。比如符号本身对这种关系是否有某种特性（character）、符号与对象之间是否有存在的关系（existent relation）或者具有什么样的解释关系；以这类标准，符号可分为图像符号（icons）、指引符号（indexes）和象征性符号（symbols）。3．按照在解释活动中符号的状态来划分。比如按照“看”在解释中符号是表现为一种“可能”（possibility）的符号、还是表现为“事实”（fact）的符

① 参看俞建章、叶舒宪《符号：语言与艺术》第 24 页，上海人民出版社，1988。

号、或者是“论辩”(reason)的符号;按照这种标准,符号可以分为词类符号(rhemes)、命题符号(dicisigns)和论辩符号(arguments)等等。

符号学家沙夫则认为,艺术,以及建筑、民俗、文学、仪式、音乐、电影等等,同语言一样都是人工创造的意指现象,即符号现象。人工符号分为语词(语音)符号和非语词(语音)符号。在非语词符号的子类中,又可以分为两类,其中代用符号分为严格意义下的代用符号和象征符号。严格意义下的代用符号具有两部分对象:一是语言中的书写符号,这是以约定俗成为基础的;二是以类似原则为基础的符号,比如图画、照片、雕刻等等。象征符号则具有以下三个特征:一是物质的对象代表抽象的概念;二是这种代表的作用是以一种约定为基础的,人们要理解一个符号,就必须知道这种约定;三是约定的代表作用是以一种表面上诉诸于感官的代表作用为基础的。[①] 具有这些特征的象征符号起码有这样几类:图画、雕刻、隐喻、神话、舞蹈中的动作符号、音乐中的音调等等。

参照前人的论述,我把电视新闻语言分为语言符号系统和非语言符号系统两大类,并在拙著《电视新闻学》(华东师范大学出版社1990年出版)中作了如下论述:

一、语言符号系统

什么是语言符号?语言符号是信息传播的主要载体,是人特有的形声符号集合和符号系统,它涵括了书写符号(文字)、声音符号(语言)这两大系统。

从语言的功能看,语言符号是人际间进行传播、交流的重要的工具。人们借助语言符号表达思想,传达感情,

① 参看沙夫《语义学引论》(中译本)第187页。

共享各种信息。从哲学意义看，语言表达思想，语言是思维的“外壳”，思维是语言的“内核”，内核的有序排列，就形成了推理的模式（外壳），人们的思想得以进行完整的逻辑表述。

语言符号较之其他符号，它最大的特征是：以时间顺序为思维脉络，形成一种推理模式的“陈述”，而且顺应人们的思想要求，可以产生一种陈述驳倒另一种陈述的效应。语言符号的陈述是清晰的，但往往又是抽象的。

二、非语言符号系统

什么是非语言符号？非语言符号是指信息传播不以有声语言和书面语言为载体，而借助直接打动人的感觉器官的各类符号。如各种颜色，人际间的距离，人的衣着、神态、表情、手势、身势、陈设、环境、音响等等都属非语言符号语言。

非语言符号语言的主要特征是，其意义即在符号自身，难以语言复述。它的语意模糊但又具体。它所传递的信息，许多是来自内心深处，难以抑制。有的人在重大灾难中，口里一个劲地说“不怕”，可他颤抖的手脚生动地表述着内心惊恐，这就是非语言符号的不可抑制性。这一特性形成非语言的一大功能：能够否定语言传播。人们常说某人“口是心非”，便是指非语言符号语言对语言符号语言的否定（比如冷淡的表情和友好的言词的矛盾）。非语言符号语言的传播是多通道、无序交叉传播的，它给人们的控制带来一定的难度。

姿势传播的主要研究人之一雷·伯德惠斯特尔把姿势传播称为运动学，他估计，在人际传播中，有65%的“社会含义”是通过非语言传送的。我们不清楚他是怎样

计算的，但是有一点是清楚的，那就是从人类传播中得到的信息，有很大一部分来自暗示的方式。电视新闻声画并茂，如何发掘暗示信息，提高传播效益，关键是要加强对非语言符号语言运用的研究。

电视传播为何备受人们青睐？因为电视传播在大多数情况下是以多种语言符号同时进行，将受众接受信息的“智力门槛”降到了最低高度，这便是电视节目的“易受性”。在众多电视节目中，“电视新闻”的易受性又尤为突出，这是因为它对各类符号语言的运用最为广泛。电视新闻语言的符号构成系统如图 3－1 所示。

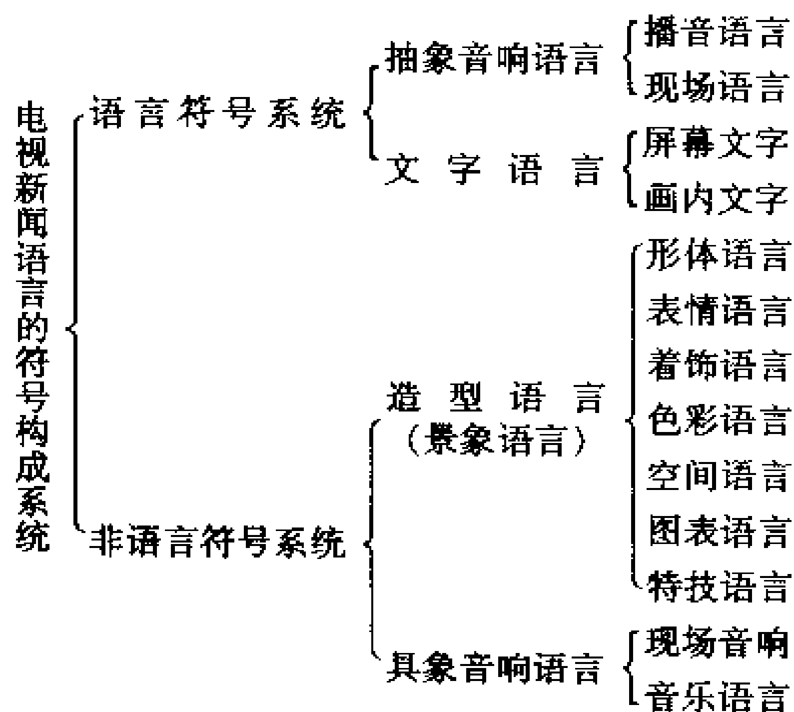


图 3－1 黄匡宇 1990 年提出的电视新闻语言符号构成系统

我的这一分类方式虽然受到学界、业界的广泛认同和多次引用，但是，根据房德里耶斯关于“人们对语言所能下的最一般定义是一种符号系统，……符号可以有不同的性质，因此，语言也有好几种，任何感觉器官都可以用来创作一种语言，有嗅觉语言、触觉语言、视觉语言和听觉语言等”[①] 的论述，笔者结合近年来的研究收获，进一步加强语言诸因素间符号的归属性，将上图做了调整，重新设计如图 3－2 所示。

两图相比，对抽象语言与具象语言之别，读者一目了然。需要解释的是客观性具象语言和主观性具象语言。客观性具象语言在电视新闻中是指由所有被摄人物的体态语言及其环境因素所构成的非语言符号。体态语言主要指形体动作、面部表情、服饰穿着等；环境因素包括空间、音响、色彩等。这类符号所具有的最大特点就是“客观性”，它是必须被尊重的客观存在的，记者只能在新闻现场，凭借敏感去捕捉、发现和选择，而不应加以任何主观干涉。主观性具象符号是指镜头运用技巧和利用蒙太奇语言的逻辑性形成的表达方式。

第一节 抽象语言符号系统

一、抽象语言符号系统的电视传播功能概述

语言符号的抽象性，使它具备了理性思维的能力。马克思说，凡是思维能办得到的，语言都可以办到，可谓一语中的。专门研究非语言符号的学者克伯特·梅拉比安认为，就传播范围而言，语言符号比非语言符号要大得多，就是说：“一个人通过非语言形式可以表示出喜欢或不喜欢的细微区别，对正在

① 约瑟夫·房德里耶斯著《语言》第 10 页，1992。

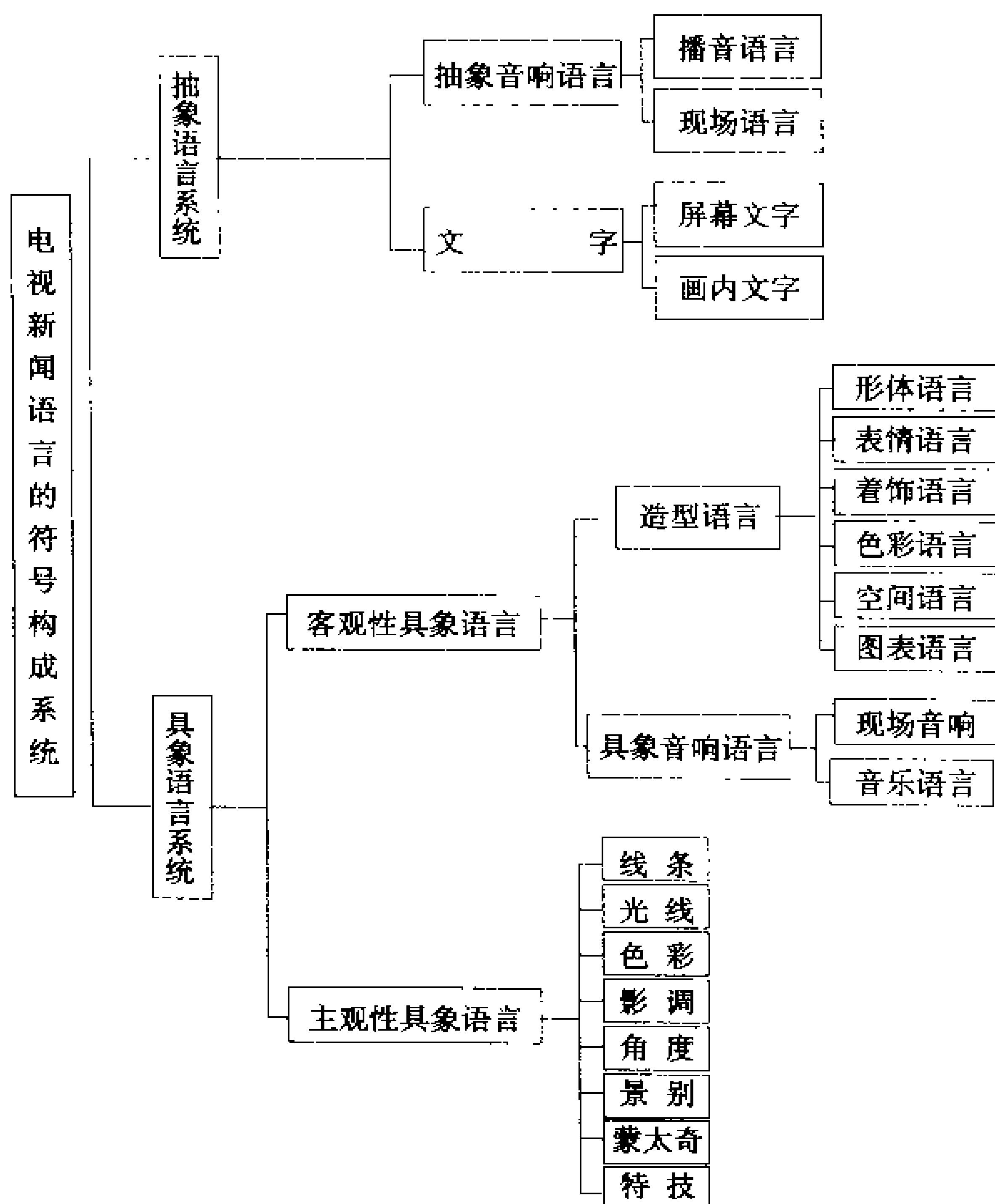


图 3－2　黄匡宇 2000 年修正的电视新闻语言符号构成系统

传播的重要性的认识、个人的反应和感情等等。图片的方式——包括从画的线到电影和电视——可以传播具体信息的综合……但是主题越抽象，不用语言就越难表达。"

抽象语言符号包括播音语言、现场语言（现场语言与具象音响被统称为同期声）和文字。文字语言在电视新闻中经常可以见到，它有时被用来制作标题，有时用来揭示与新闻事件相关人物的姓名、身份、职务等，也有时用来标识方言或外国语言。播音语言与同期声作为一种有声的语言符号，担负着电视新闻的逻辑叙事功能，电视新闻的准确传播，在很大程度上讲要依赖于这两种有声语言。医学实验也证明："在进行听觉感知时，外耳和内耳同大脑听觉中枢神经的联系是眼睛同大脑视觉中枢神经联系的三倍。……从临床诊断可知，听觉困难或耳聋比眼睛失明更难承受心理压力。同视觉感知相比，听觉感知从发展史上看更接近于人的天性。"① 另外，"在听觉的经验世界里，人的声音对于感知活动起着一种重要的中介作用，在类似的方式下，比如一个人的瞬间情绪可从其声音、甚至从其电话里传出的声音之中相当准确地探悉出来。……一位演员的心态可直接地从其声音上获悉，或更确切：听出来。施奈德认为，同眼睛相比，在涉及别人心态的可悉性方面，听觉具有一种同样细密，或许还更富特色的感知力"②。

1999 年 3 月 25 日，北约开始空袭科索沃的当天，笔者指导 1998 级电视新闻方向的研究生收录、讨论了 CCTV、ABC、CBS 和香港地区 TVB（翡翠台）、ATV（本港台）、凤凰卫视等多家电视台对这一万众瞩目的新闻事件的追踪报道。再次发

① W·舒里安《影视心理学》第 221 页，四川人民出版社。
② 同上，第 222 页。

现，在各家媒介争取报道时效、优化报道结构的竞争中起最重要作用的不是具象语言，而是播音语言、屏幕文字等抽象语言。现对几家华语电视台3月25日的有关报道内容及其表现形式综合整理，见表3-1。

表3-1　CCTV等电视台报道科索沃首天战局的内容、形式要素统计

电视台和栏目	报道内容	报道形式	主要传播符号	画面来源	声画关系
CCTV《东方时空·时空报道》	战争后果预测	人物访谈	对话	自拍	声画合一
凤凰早班车	战争消息	报摘	播音语言、屏幕文字	直播	声画合一
CCTV早新闻	我国外交部声明	口播	同期声	直播	声画合一
	俄、日反应	电话报道	电话交谈	直播	声画合一
TVB早新闻	战争消息	报摘	播音语言、屏幕文字	直播	声画合一
ATV早新闻	中、美、英首脑谈话	图像新闻	播音语言、屏幕文字	编译	声画不对位、声画合一、声画对位
CCTV新闻30分	外交部声明	图像新闻	播音语言	自拍	声画对位
	贝尔格莱德最新动态	顾玉龙电话报道	电话交谈	直播	声画合一
	美国国内反应	刘振铸出镜报道	电话交谈	直播	声画合一

电视台和栏目	报道内容	报道形式	主要传播符号	画面来源	声画关系
	联合国反应	图像新闻	图像、播音语言	自拍	声画对位
	国际社会反应	图像新闻	图像、播音语言	编译	声画对位
	新闻背景	新闻背景	播音语言	编译	声画对位
	新闻扫描	新闻分析	播音语言	编译	声画对位
ATV 晚新闻	战争动态	图像新闻	图像、播音语言	编译、自拍	声画对位
	科恩讲话	图像新闻	同期声、屏幕文字	编译	声画合一
	叶利钦声明	图像新闻	同期声、屏幕文字	编译	声画合一
	江泽民发表谈话	图像新闻	播音语言、图像	CCTV	声画不对位
	外交部声明	人物专访	同期声	采访、自拍	声画合一
TVB 晚新闻	战争动态	图像新闻	报音语言、图像	编译、自拍	声画对位
	叶利钦声明	文字新闻	图像、屏幕文字	编译	声画合一
	江泽民谈话	图像新闻	播音语言、图像	CCTV	声画不对位
	外交部新闻发布会	图像新闻	同期声	自拍	声画合一
CCTV 新闻联播	战争消息	图像新闻	播音语言、图像	编译	声画对位
	江泽民主席发表谈话	图像新闻	江泽民发表谈话	自拍	声画不对位
	外交部新闻发布会	图像新闻	播音语言、图像	自拍	声画对位

电视台和栏目	报道内容	报道形式	主要传播符号	画面来源	声画关系
	美国国内反应	刘振铸出镜报道	播音语言、图像	自拍、编译	声画对位
	安南谈话	图像新闻	同期声、播音语言	自拍	声画对位
	叶利钦声明	图像新闻	播音语言、同期声	编译	声画对位
	各国反应	文字新闻	屏幕文字	编译	声画合一
	北约动态	图像新闻	图像、播音语言	编译	声画对位
	克林顿谈话	图像新闻	播音语言、图像	编译	声画对位
	美国人民反战	图像新闻	播音语言、图像	编译	声画对位

对本表的几点说明：

1．关于主要传播符号：主要和次要的客观分野在于所负载的信息饱和度。在本表所列的32条新闻中，除去图像播音语言构成双主体关系共同传递信息的新闻外，有18条仅凭听同期声或观看屏幕文字就可得到明确、饱满的信息。而其中没有任何一条可以仅凭图像就可以独立完成传播任务。

2．关于声画关系：其中声画合一与以同期声、屏幕文字为主要传播符号存在对应关系的计14条；声画对位与图像新闻存在对应关系，另外，还有4条图像新闻，即关于江泽民主席发表谈话，无论是CCTV、TVB还是ATV，在画面处理上都是失当的，或是所选画面与新闻内容不协调，或是移花接木，把不相关的画而拿来“证实”新闻内容。

3．关于自拍、编译：对自拍画面是否真实，编辑、记者是胸中有数的。对“拿来”的画面则要认真加以甄别。比如对CBS、ABC把人们围观导弹发射的场面充作战争镜头的做法，几个台都未加以识破。

4．表中所列新闻顺序是以各台播出次序为依据。

众多的传播学家早已阐明，信息传播所获得的价值大小，与其信息所运用的传播符号有着密切的关系。各类传播媒介只有充分发挥自身的符号优势，方可获得信息传播最佳值。那么，以上所列各台不约而同地倚重抽象语言的理论依据是什么呢？这一问题，将是本书后几章讨论的重头戏之一。这里只用简笔略作回答。

应用语言学认为：任何形式语言的应用和研究，都离不开对于语言环境的依赖。按照这一命题要求，对于电视新闻抽象语言的应用，只有置于"多类符号综合传播新闻"这个语境中进行观照，才可能得到符合实际需要的结论。

首先，电视画面存在着负功能。由于电视画面为我们提供的是一个纷繁复杂的信息场，"从一幅图片推断的信息可以与图像创作者的意图毫不相干"，"即使是今天，也只有我们对特定的消息来源或新闻机构的信任，才使我们不太怀疑书报或电视上的一幅图画确实表现了它所表现的场面。"正是由于电视画面读解的多义性，不同的观众可以从自己的视角出发读解出不同的内容，使思绪游离出新闻内容之外。此外，与电视画面的具象性相伴而生的还有电视画面概括力的缺乏。电视画面所呈现的总是具体的"这一个"，它的"所指"依赖抽象语言的提供。纯粹的画面对于观众只是一堆杂乱无章的直接经验材料，它本身不会自动产生或提供含义。画面自身很难做到本质的呈现。如果抽象语言不能恰到好处地提纯概括，发挥判断、归纳、推理等优势，观众就会不知所云。

其次，时间因素的加入。关于电影、电视的"时间"概念很多，这里是指一条新闻播出时所耗的实际时间。为了增加传播的信息量，加大单位时间内的传播容量是个有效措施。一分钟左右的时间，口播语言可以传播一条"5W + H"俱全的新

闻，而电视新闻画面却出不了几个镜头，形成不了完整的过程，无法胜任对事理的有效传播。画面时间长度受限制的特殊性，造就了新闻画面叙事过程的不完整性这一特征。因此，电视新闻的画面，就没有情节性影视节目的画面所要承担的"叙述"任务，用不着受情节性影视节目镜头组合的逻辑规范，也用不着构建画面与画面的承继关系。

再次，人们开始告别对电视图像的崇拜，从而提升了抽象语言在电视新闻传播中的地位。这是一种文化的进步。强调"看"的趣味性，这是早期电视的文娱热潮影响所形成的观念。美国人施瓦兹尼就曾说过："电视使得人类社会进入脱离文字的时代。"似乎人类整个文化正从以语言为中心转向以视角为中心。这是大谬不然的。随着实践的发展，我们高兴地看到，这种由图像文化观念演绎出来的具象性正在消退之中。事实上，人类文明经历了从图像到文字符号的巨大进步，不可能因电视图像的功能而出现一次倒退。

二、抽象音响语言的类别及作用分析

抽象音响语言是指电视新闻中能准确传达新闻内容的声音语言，它包括播音语言和现场语言两类内容。

1．播音语言

这是指电视新闻的专职播音人员用以传播新闻内容的声音语言。它是构成电视新闻的主体要素之一。长期以来，它被人们称之为解说、解说词，其实这是失之偏颇的误称，本书在此力戒使用"解说"一词，旨在正本清源，还其"电视新闻主体要素"的本来面目。

从常规新闻节目看，无论国内国外，其新闻内容都是由播音、或播音＋记者的现场采访构成完整的文字播音稿，据笔者1999年10月对中央电视台新闻联播节目、广东电视台新闻联

播节目、凤凰卫视“时事直通车”、湖南电视台“潇湘晨光”早新闻、香港本港台及CBS的晚新闻等7家电视台10天的播出统计分析表明，7家电视台尽管政治背景不一，取舍标准各异，但它们播出的139条新闻无一不具有文字播音。

近年来各电视台播出的报摘及电视快报节目则是播音与文字摘要联袂传送方式，更是充分吸收了报纸与广播的传播优势，让观众在较短时间里获得较密集的信息，这一新闻样式，似新闻快餐，无疑是会受生活节奏快捷的当代人的欢迎的。“电视跨媒体动作”、电视新闻广播化等发展趋势进一步强化了电视对文字语言的依赖。

为了进一步验证笔者10年前在《电视新闻学》中提出的“播音语言在电视新闻中能完整传播新闻内容”这一论题的正确性，我曾对中国广播电视出版社出版的《电视新闻专题作品选评》（1995年8月出版）中的25篇分镜头稿本，和中国大百科全书出版社出版的《焦点的变迁》[①]（1999年3月出版）中的13篇分镜头稿本进行量化统计，38个专题的画面阐述都是断断续续不成情节，而它们的文字稿对各自的新闻事件与人物都有完整的表述，这表明，这些新闻、述评专题在播出时，其内容完全靠播音语言和现场采访语言予以传播，画面则是起给观众以证实与感染之类的作用。

以上研究成果无可争辩地证明播音语言在电视新闻中的主体构成地位。然而不可忽视的是，有些理论研究根本无视电视新闻消息短小，受着时间的严格限制（CBS、CNN、我国中央台的新闻大致都控制在八十秒左右一条）的特点，空谈什么“声音与视觉的同步记录……使电视画面的形象素材具有视听方面的

① 《焦点访谈》对改革开放20周年的特别报道专集。

完整性"[①]，力图使电视新闻中画面的证实性转变成叙述性。显然，这类认识完全是对"新闻时间"缺乏基本意识，且又生搬硬套它类电视节目构成规律所致。所以，在研究播音语言时，时时要用"新闻时间"的标尺来度量从业者的"新闻质量"。

发挥语言的传播作用，首先要考虑"语境"对于语言的限制和要求，视不同情况分别对待。在单条电视新闻里，由于时间与画面所限，播音语言承担着陈述全部新闻内容的任务，充分发挥准确传播各个新闻要素的作用；在连续系列报道或专题新闻中，播音语言仍然起着传播大部分内容的主要角色的作用，进而视画面情况，或阐述新闻诸要素、或传播新闻的背景材料、或揭示新闻的主题思想、或评论新闻的社会价值和意义。

2．现场语言

这是指新闻现场有实质内容的语言声音（音响）。这类声音包括人物的讲话、发言、与新闻记者的对话，以及记者的现场叙述等内容。现场语言的成功运用，可以形成与观众面对面交流的亲切感，从而提高观众对于新闻传播的参与性（当然是心理参与）。现场语言的运用，确定了画面的时空位置，不仅加强了地位感、真实感，而且可以防止因随意挪动画面而产生的失实现象。

由于现场语言在实际应用中是和具象音响语言紧密结合在一起，而被统称为同期声的。在此我们不妨多花些笔墨对同期声的电视传播特质做较为详尽的介绍。在讲述具象音响语言部分则以简笔带过。

同期声（现场声）是指在拍摄人物讲话的同时录下的讲话

① 陆晔《对电视新闻价值实现的再认识》，载《新闻与传播研究》1996年第1期。

声和背景声，包括现场效果同期声（伴随新闻事件发生而同时发出的各种音响）和现场采访同期声（新闻现场中被采访对象说话的声音）两种。生动、典型的现场同期声特别是人物富有个性的语言和其他典型性的背景声，能够充分体现电视新闻声画互补、水乳交融的整体完美宣传效果。它在视听手段上、在时空连续性上同步对位于现实环境，直接、客观、准确、生动地记录下现实发生的种种事件，从而构成综合的、立体的、多通路的信息传递动势。

同期声是新闻事实的一部分，给节目带来了无形的真实感。电视新闻由于受新闻记录电影的影响，在拍摄中往往过分强调画面的构图、色调和影调等美学因素，在文字稿的写作上又往往强调五个“W”俱全。电视记者在一手抓画面、一手抓解说的衔接中，经常忽视了现场声的存在。而生活本身是有声有色有形的，人物讲话、环境音响都直接构成了新闻事件的核心事实。这些声音有远近高低的不同，有喜怒哀乐的感情色彩，光依靠解说词难以准确描绘现场的反映和气氛，只依赖画面也无力表达清楚特定的情景和感情。一个听力正常的人被蒙住双耳，听不到自然界中的正常音响，那么即使他用眼睛感受到的世界再完美，充其量也只是“伟大的哑巴世界”，他依然会因为缺少事实的一部分而只能得到残缺不全的信息。相反，如果还生活以本来面目，让声音加入画面，共同承担传播功能，电视带给观众的将是完整、真实、朴素的视听信息。例如在朱镕基总理 1999 年 4 月访美的电视报道中，CCTV－1几乎将所有的新闻信息都靠播音员读播音稿表达，观众只能看到朱总理讲话的形象，却听不到其讲话的声音和内容。朱总理担心自己的“new face”有朝一日会变成“blood face”的风趣设想以及重申国庆阅兵武器“not from USA, made in China”的坚定语

气等诸如此类最能反映个人气质、风度、才智的魅力事实都因缺乏同期声而被吞噬掉了，令观众不无遗憾。

下面请看一条凤凰卫视的同期声报道：

题 目：朱镕基出席洛杉矶市市长欢迎午宴并会见华侨及留学生

导 播（主播出镜）：中国总理朱镕基6日在访美第一站洛杉矶出席了该市市长举行的午宴，朱镕基在宴会上讲话表示，中美就中国加入世界贸易组织谈判已经在农业开放和市场准入等问题上达成协议。

旁 白（播音，画面为宴会厅全景至中近景）：朱镕基在午餐后的致辞中，首先以天气暗喻此次访美可能出现的暗礁，随后他又对加州州长问他中美贸易逆差问题、洛杉矶市市长问他人权问题花时间解释，使他赴午宴迟到表示抱歉，他说此次在麻省理工学院演讲时尽量解释所有问题，希望取得全体美国人民的理解和谅解，他还会努力地保持笑容。

朱镕基（朱镕基讲话近景，同期声）：大使先生给我一个忠告，就是你在美国的时候，要 always keep smiling face（字幕译文：永远保持笑容），我说这个对我太困难了，因为香港人给我起了个绰号，叫做“朱铁面”，这个脸是铁的，因此它是 always is long face（字幕译文：永远是长脸，愁眉苦脸），但是，在今天的宴会上，我这个 long face 也是越来越 shorter and shorter（字幕译文：我的长脸已越来越短），尽管还是 far from smiling face（字幕译文：虽然与满脸笑容还差得远）

朱镕基（朱镕基讲话近景，同期声）：我说，我们今年将要有一个盛大的阅兵式，这个阅兵式将要展出中国最

新式的武器，但是这个武器是中国制造的，不是从美国偷来的。尊敬的市长夫人建议“那么你应该在导弹武器上贴一个广告：It's made in China，Not form USA（字幕译文：是中国制造而不美国制造）”。

旁　白（播音，画面为主席台全景）：对WTO的入会谈判，朱镕基表示，在美方一再要求的农产品和市场准入方面已经做了最大的让步。

朱镕基（朱镕基讲话近景，同期声）：我现在要向大家宣布一个好消息，就是我刚才得到的消息，今天上午，中国和美国在农业问题上已经达成了协议，而这个协议是中国进入WTO的最重要的一部分，中国允许美国的七个州解除他们向中国出口小麦的限制（掌声），中国也解除了美国的四个州（包括加利福尼亚）向中国出口柑橘的限制，你们加利福尼亚的参议员麦因斯坦老太太，每年到中国去都要跟我谈加州向中国出口柑橘的问题，谢天谢地，从今以后不要再谈了，我想我们在农业的协议，在市场准入的协议方面，我们基本上都已经达成协议了，有一些问题经过双方的努力，我们完全有可能在WTO的问题上达成协议。

旁　白（播音，画面为宴会厅全景）：在第一场公开致辞中，朱镕基开宗明义指明了中美之间存在分歧的许多问题，也赢得了首场与美国人士聚会的阵阵掌声。下午朱镕基在接见华侨和留学生时，为侨民们打气。

吴小莉（朱镕基与侨民合影的中景，同期声）：总理，侨民们对您期望很大，有没有什么话对他们说？

朱镕基（朱镕基近景，同期声）：我到美国，给一部分对中国有误会的美国人消消气，给华侨打打气。

旁 白（播音，画面为侨民合影全景推至朱镕基中近景）：随后他会见了挚友阿莫森夫人和迪斯尼公司董事长埃斯纳一行，不过他不肯为迪斯尼到底在香港兴建还是上海兴建表态。——凤凰卫视吴小莉在洛杉矶的报道。

同期声的使用能够增加新闻的准确性与权威性。信息的特性在于它的不确定性，它是一种物质存在，隐形于尚未确定的事物中。由于客观事物不断发展变化，因此藏于客观事物中的信息也就随之显示出不同的形态，并且按照新陈代谢的客观规律不断地产生和老化，信息的不确定性使信息在“信源”即通讯的起点就常常带有模糊性和不确定性，因此记者、编辑对信息的提炼、加工也是不确定的，往往在取舍和转述的同时携带上主观观察角度、立场观点、表现手段等附加信息。这种附加信息越多，新闻的可信程度就越小。而同期声可以把事件现场的音响及人物的讲话直接传递给观众，减少了记者、编辑转述的层次和报道的不确定性，甚至可以把某些文字难以勾勒描绘的信息也原原本本地传递给观众，从而增强了信息传播的准确性和可信性。同样，重要的新闻事实通过新闻人物直接向观众讲述，未经任何扭曲或加工，就会更加真实，具有说服力。同期声交待事实发生的背景和气氛，刻画描写人物的心理，能够扩大信息量，创造“煽情”契机。声音和光线、色彩一样具有影响画面基调的作用。工厂机器声、街道车鸣声、集市喧哗声、战地枪炮声、林间鸟鸣声等同期声烘托环境气氛要比解说词、旁白更具有丰富性与客观性。正因为人物的心理很难用画面直接表现，因此运用同期声对人物心理、情绪进行刻画、渲染，可以使电视新闻更具魅力。如《“挑战者”号航天飞机升空后爆炸》中的同期声就运用得非常成功。当“挑战者”在升空中爆炸时，现场人先是呆若木鸡，全场鸦雀无声，进而是哭

泣声、叹息声。在这则报道中，同期声提供了许多画面、解说词难以提供给观众的信息，寂静得异乎寻常的环境信息，以及观众哭泣叹息的情感信息、心理信息等，共同构成了立体的视觉和听觉冲击波，观众的情绪在不知不觉中达到高潮……

同期声利用"面对面的传播"引导观众的参与意识和介入性。传播学认为，最有效的传播途径是"面对面的传播"。它有可能刺激所有的感官并使交流双方同这种全身心的交流相呼应，使人产生某种心理定势。"在定势的影响下，人会从其内部的经验中不由自主地把那些同他的定势和在定势基础上实现的行为联系着的现象挑选出来，并摆到自己的意识的中心地位"。面对面的传播会使得人们高度注意、乃至引起心理和观点的变化，从而达到宣传所期望达到的最佳效果。同期声正是利用这一优势把信息有效地传递给观众，观众不是被动地接受信息，而是由记者"带领"主动"参与"到新闻事实中，做到信息与观众观念上和情感上的交流与呼应。

同期声的采用突破了画面影像的局限，大大增强了三维结构的立体感。同期声电话采访更使得采访空间感向画外延伸。"一对一"的电话采访以视听感知的屏幕形式出现。电话采访的镜头声画同步地出现在屏幕上，虽然看不到被采访者的面孔，但其声音被扩大传出，其名字用字幕注明，背景上往往还伴有现场照片或历史资料的特技图像，由此把"封闭式"空间（电话机房）变成了"开放式"的空间（天涯海角），把"听不到"的声音（电话私语）扩展到"屏幕实况"声音中（扬声器效果），把播音员"代劳"、编辑"转述"还原为记者电话"报道"、编辑同期声"采访"，把大空间（事件）、小空间（电话室）和远声音（记者）、近声音（编辑）融合成同时共感的电视语言，造成"第一手"消息来源的印象，获得一定程度的声

音现场感，……小小的“电话采访”制作显示了大大的报道优势，1999年各电视台有关北约轰炸南联盟的许多电话采访报道显示出的优势便是成功的例证。

同期声还能增强画面的运动感和速度感。带有活动画面的电视新闻，记录了现实生活中有新闻价值的动态事物。物体的运动发生在空气中，必然会引起空气的震动，产生声音。既然物体的运动伴随着声音的存在，那么真实地记录这种运动的电视新闻，就应客观地再现物体运动所产生的声音，以达到最真实的传播效果。体育新闻中的滑雪、冲浪、赛车等场面配以同期声，可以突出物体的速度感和运动感，带给观众强烈的视觉、听觉冲击。

使用同期声，能使电视新闻更为直观和自然。正是由于同期声本身具有的一些特点，使得它更贴近于观众的审美取向，因而也就更为人们所欢迎。然而，同期声的使用也应当适度，同期采访的运用必须精当，起到画龙点睛的作用，否则将不会取得预期的效果，甚至会弄巧成拙。

第一，同期声不是一种点缀，并不是所有的同期声都是必需的。那种某位领导人大段介绍本地政策或本地区、本部门所取得的成绩，最后表决心的同期声应该毫不齐啬地删掉，取而代之以几句言简意赅的解说词。此外在实际采访中，电视摄像机所面对的景物形形色色，有的可能是瞬息万变，突如其来的。对于节目中所要反映的主题，那些预计到的和没预料到的变化并非都是必要的，与之相关的同期声亦然。对于那些善于言辞的人来说，其答话可能切题紧密，恰到好处；对于那些不善于表达的被采访者来说，其答话可能会词不达意或是答非所问。对于后种情况，后期剪辑时也无须保留其同期声。

第二，同期声应忌冗长与杂乱。从目前国内各电视台播出

时间看，除中央电视台《新闻联播》外，主档新闻一般是10~15分钟，在这比较短的时间里一般发稿都在15~20条左右，即每条新闻平均长度不超过1分钟。一般人讲话速度比较慢，而且语气词比较多，比如300字的稿件，新闻播音员最多用1分10秒钟左右，而用纯口语讲这300字的内容，至少要2分钟。因此，若想在1分钟左右的有限时间内运用好同期声，就要求避免拖沓冗长的讲话，适当把握同期声的长度，删去废话、废镜头，提高记者的语言表达能力和现场采访的组织能力，多用短句、中句，尽量剪掉带“嗯、啊、吗、呢”等语气词的句子。录制同期声时，还应注意有效同期声与无效同期声（杂声）的区别，正确使用采访话筒和摄像机，避开噪声源，准确调整话筒音量和摄像机的位置，以防止信息数量和质量的减少，以避免有效同期声不能被充分表现。

第二，同期声中讲话人态度要自然，现场环境气氛要真实，反对人为地制造同期声。同期声讲话要求自然、真实，讲话人在镜头前应忌拘束、扭捏。有些记者语言表达不够流畅，对表述内容心中无数，边想边说，显得迟钝，有的甚至担心讲错而按写好的稿子一字一顿地读，或者像小学生一般地背书，令观众感到腻烦。而大多数被采访者一见到摄像机的话筒也会紧张局促，在镜头面前表现得呆板尴尬。因此，记者应该提前做好采访准备，做到心中有数，以便能在新闻采访中得心应手、自信从容。被采访者也应该被赋予最大的发挥空间，能够按自己的性格去说话，去行动。同时，拍摄时镜头也不宜切割太碎，景别、角度不宜变化太多，以免造成讲话人紧张，这样表现出来的人物才是活生生的，有个性的。此外，注意环境的真实气氛有助于同期声的自然，有利于提高讲话效果。要防止做作，那种讲话人按记者的意图背稿甚至念稿的“导演同期

声”与“表演同期声”，势必将因照本宣科的呆板而令人生厌，使新闻价值黯然失色。

第四，同期声采访中普遍存在这样那样的毛病，如采访者插科打诨，把随便当“自然”，文不对题，恣意发挥，甚至说俏皮话，懒懒散散，极不严肃；不尊重被采访者，随意打断别人的话抢着说，担心别人讲不好或觉得对方表述不当，干脆不等被采访者说完就抢着话头自己发挥表达，然后再问“你是这个意思吗”；居高临下，与采访者格格不入，提问好像是审问，采访语气令人难以接受；穿着鲜艳，西装革履地去贫困地区采访，与被采访者产生距离，令观众看着不是滋味；提问不当，经常是明明在稿件中介绍过的内容意义，又来提问“请谈谈有何意义”，重复累赘；采访某个已解决的问题，不看时机，旧事重提，使喜事变成了发牢骚，画蛇添足；泛泛而问，废话连篇，缺乏对问题的深入了解，不能采取应付性的采访语言；画面上表述清楚了还要问，浪费时间；不分对象，问题深奥晦涩，不知所云……可见，同期声采访要预先做好准备，掌握技巧。问什么、怎么问，问题要具体，中心要突出，要有针对性。

第五，尽量淡化记者的“上镜”意识，删除记者的提问过程，只将被采访者的同期声编入播出稿，这可有效压缩单条新闻所占时间，从而有效提高传播质量。这一组合样式已被美国三大电视网及香港、台湾各电视台普遍采用。节目组合样式如下所示：

图像（文　字）	播音员＋新闻人物＋新闻现场
播音（同期声）	播音稿＋同期声＋播音稿

三、文字的类别及作用

这里的文字是指出现在屏幕上的文字，其作用我们已在前面做了初步说明。这类文字出现有两种情况：一是画面内的文字；一是编辑制作时迭加上去的文字。文字是超历时性的（抽象音响语言是历时性的，顺时传播的），具有空间上的广延性，可以补充抽象音响语言的不足。

1. 画面文字

这是指出现在画幅内的文字（如会标、标语等）。这类文字靠拍摄和构思捕捉，用得好，可以使播音语言更为简明（如有的会标可以交代清楚几个新闻要素），有的还可起到画龙点睛、突出报道中心的作用。这类文字因画幅所限和镜头运动等因素影响，常常是不完整的，要注意防止“歧义”的现象发生。

2. 屏幕文字

这是指根据新闻内容需要，后期制作时迭加在屏幕上的文字。

随着人们对电视画面“看”的观念的变化，其兴趣不再是锁定在单一的图像上，对出现在新闻画面上的文字因素有了新的认识与需求；新闻从业者则在新闻屏幕文字运用中使尽招术，从新闻标题、新闻内容提要、口播新闻文字显现、随时插播动态新闻等多个方面发掘它的使用功能，为广大观众提供既形象又清晰的信息享受。据统计，屏幕文字在电视新闻中的使用率，90 年代初占新闻总条数的 60% 左右，到目前已达 100%，不用好屏幕文字的电视新闻，已被人们视为制作粗糙的新闻。

屏幕文字在新闻传播中有着不可忽视的功能，总括来说可从以下三方面进行认识：

(1) 文字提要，“视、听、读”三位一体，加强信息记忆

深度。电视新闻节目“声画结合、视听兼备”的双通道传播形式，比之单通道传播的报纸（看的通道）和广播（听的通道），已经具有明显的记忆优势。传播学界研究人士对于信息的接受能力进行研究时指出：“阅读文字能记住10%，收听语言能记住20%，观看画图能记住30%，边听边看能记住50%。”视听结合，两个通道各自汲取信息互不干扰、且又加强记忆深度的原理是不言而喻的。问题是，在“看”的单一通道里，屏幕文字与画面是两种类别的语言符号，能否做到兼容输入而不顾此失彼，产生“互消效应”？美国哈佛大学心理学名誉教授鲁道夫·阿恩海姆在论述视象编码的生理机制特点时指出：“在视觉感知过程中，对语言符号（文字、语音）信息的感知是左脑占优势，而对非语言符号（图像、姿势语）信息的感知，则是右脑占优势，即便是同时出现多类符号交叉映像，视神经也会筛选、分类编码成神经活动（连续的电脉冲）的信号，送进大脑相关部位，产生明晰的神经语汇、大脑语龄在视神经中枢同一区域产生融合，认知外界物体。”① 这段论述告诉我们：人类视知各种语言（语言的与非语言的）符号，是编码式的信息输入，同时输入不同语言符号信息时，各自有其“存储库”。这种各行其道、兼收并蓄的认知，并不存在“互消”之虞。所以，两类多种（图像、声音语言、屏幕文字）符号指向同一传播内容时，则形成“视、听、读”三位一体的同向多维感知通道，同瞬间对大脑相关神经中枢冲击，必然明显地加深“记忆痕迹”。

（2）插入告知，保持了新闻的时效性、节目的完整性和传受双方的融洽关系。随着节目编排管理的严密与科学化，各家

① 转引自黄匡宇著《理论电视新闻学》第93页，中山大学出版社，1996。

电视台大多做到了节目准时播出，为各阶层观众计划收看提供了极大方便。然而，在信息密集的当今，重大新闻层出不穷，电视台视不同情况，或要立即在节目中插入播出、或要预告播出时间、或要预告节目更改计划……如何避免发生观众最为讨厌的节目临时中断现象，又能及时将有关信息传递给观众？播出途中插入告知的屏幕文字是最理想的媒介。其功能表现为：即时预告节目播放程序的更改，可以消除观众无端等待、耗费时间的烦恼与责怪；即时预报节目的播出，也提高了节目传播的收视率；随时插播重要新闻，可以争得优于其他新闻媒介的第一时效。

（3）整屏文字，形成听读一体的轻易性。每逢播发重要会议公报、政令、名单，电视台采用“声画合一”手法，声音文字同步播出，观众且听且读（心读），很是轻松，比之聚神的“听”（广播）和费力的“看”（报纸），整屏文字听读一体的轻易性就显而易见。这种仅局限于传播政令、公报、名单等内容的传播形式，是20世纪80年代中后期电视听读一体传播的初级阶段。随着社会文化水准的提高，人们的电视文化观念已发生了质的变化（即从喜好浅显的形象传播转向喜好思辨理性传播），整屏文字阅读式传播，已成为人们接受密集信息的重要方式。“听读一体”的“报摘节目”和“新华社电讯”已在许多电视台播出。以文字符号构成为主要内容的电视报纸，具有大容量、快传递、易取存等特点，已充分体现出“整屏文字听读一体性”的轻易性。

第二节　客观性具象语言符号系统

具象语言系统包括视觉性非语言和听觉性非语言两种。视

觉性非语言符号大都集中在电视新闻的画面中，如新闻人物的体态、表情、服饰，新闻画面的色彩、空间结构以及必要时使用的特技等等；听觉性非语言符号主要指由现场音响或音乐语言形成的效果声。这些符号是客观存在，不会因记者的主观要求而改变。

德国电影理论家克拉考尔在考察摄影的审美特性时认为，照相跟未经改动的现实有一种明显的亲近性，他甚至把“照相本性”看成是“物质现实的复原”。电视画面与照片一样，都是一种具有形象价值的具体现实，它们准确地再现了摄像机（照相机）提供的东西，因而它们所摄录的现实可以说是一种客观视象，它们拥有现实的全部外在表现。所不同的是，照片反映的是客观事件中的某一瞬间，只有空间的存在，没有时间的延续；而电视的画面则展示了事物发展的过程，既有空间性，又有时间性。但不论画面还是照片，“照相本性”使它们真实记录了物质世界。电视画面的时空同一性，还显示出了它永恒的现在进行时态（一些电影或电视剧中所谓的“时空交错”现象，只不过是一种假定性的手法，从摄像机和拍摄对象的关系来说，从我们对这些场面的“直感”来说，实际上仍是一种现在时态）。电视新闻正是通过画面的记录性与永恒的现在时态来证实其真实性的：观众一方面能够从语言符号中形成逻辑推理、概念形象；另一方面又能够从各种视觉信息中去对所闻进行组合，加以证实。当受众对新闻内容产生准确无误的心理认同效应时，电视新闻传播的目的也就达到了。

听觉性非语言符号又称效果声，是指随画面的拍摄同期采录的对新闻内容不做直接说明的现场声音，包括现场音响（如风雨雷鸣等自然音响，动物、人、机器的噪音等）和音乐语言（如新闻现场的音乐）。效果声在电视新闻中既可写实，又可写

意，有很强的表现力。德国艺术心理学家瓦尔特·舒里安说："作为影片情节发展过程的一部分，声响所起的作用相应的是基本的，在直接间接经验里也是附带。经过由拷贝声带传输的各种不同声响，情境因素就能逐点地、更为直接地描绘出来。"[①] 声响之所以能达到这样的效果，是由于它更靠近人类行为的天性，人们已经把这些基本声响深深地存储到自己的本原大脑意识里去了。适宜地使用效果声，不仅可以增强新闻内容的真实感，烘托气氛，点染画面，还可以展现人物的思想感情、言行举止；一声叹息、一阵笑声，无不表现了人物的思想情绪。

在本节中我们主要讲述客观性具象语言符号的构成与功能。

一、造型语言的类别及作用

1．形体语言

人类学家认为，在人类发展史上，形体动作类艺术早于造型艺术和语言艺术。形体动作类艺术发生阶段，"从一百五十万年前至十万年前左右，相当于整个旧石器时代中期的晚期直立人至早期智人这一进化阶段"[②]，其典型特征是以主体自身的活动、动作为表现的媒介，充当有意味的形式。在前期，意指性的舞蹈（或许还有相伴随的原始音乐）是惟一的艺术形式，到了后期，发展出各种仪式性的表演或"哑剧"。形体动作类艺术之所以先于造型艺术和语言艺术，在于它所要求的符号功能的发展水平低于后两类艺术的发生所需具备的水平。思维的运演尚无须脱离身体动作而抽象为心理表象，就可以完成

① 瓦尔特·舒里安《影视心理学》第225页，四川人民出版社，1998

② 俞建章、叶舒宪《符号：语言与艺术》第54页，上海人民出版社，1988.

象征作用，产生和传达出某种意味或信息内容。同时，它也无须一种接近现代人的发音能力，无须一种成熟的时空观念，无须发达的手工操作技术。对于原始形态的舞蹈来说，只要拥有敏捷强健的肢体、一定的节奏感和某种能发出有节律、音高的呼喊发音能力，就足够了。在各原始部落中，“舞蹈是一种与部落的福利紧密相关的严肃的事情”，人们以跳舞来庆祝出生，追悼亡魂，医治疾病，缓和敌意，预祝丰收，祈求下雨、狩猎的成功和战争的胜利。由于动作是思维的早期形态，是心理活动的最早的外在符号媒介，所以成为最为简便易行的交往手段。《新大英百科全书》中“舞蹈艺术”一文的作者指出：今天的儿童，即使处在最发达的社会里，也在他们学会如何用语词来表达情感之前，乐于以舞姿来表达了。

人类进化史有百分之九十九以上都是狩猎生活的历史，人之所以为人的全部基本特征都是在几百万年“飞土逐肉”式的生存竞争中逐渐积累形成的。所以有理由认为以模仿猎捕对象为主的狩猎舞蹈是人类最早的舞蹈形式。伴随着狩猎活动的扩大化和复杂化，人类的分工、协作、交际活动也必然同时得到发展。这样，在劳动实践和符号实践的交互作用下，人的“内在生活”势必采取更为多样的形式，“以法术活动为中心的仪式行为便从狩猎舞蹈中衍化出来，使身体动作的符号表演扩大到模拟狩猎以外的范围”①。

在今天的电视新闻客观性具象语言中，形体语言是一个最基本的要素。人们对客观事物的感知，首先是对于形体的发现。人的形体动作，有着十分丰富的语言蕴意。

---

① 参看俞建章、叶舒宪《符号：语言与艺术》第59页，上海人民出版社，1988。

夏威夷的草裙舞就是通过舞蹈者的手来表现故事内容的，夏威夷有支歌说："让眼睛盯着手。"毛泽东同志将"以姿势助说话"列为教育方法的重要内容。美国传播学者多伊奇说："每个人都有一种基本的行为特征的静止姿势，一偏离这种姿势马上就会恢复。"雷·伯德惠斯特尔说："决不能把身体的动做或姿势看做是一种普遍的符号。用手指指点着什么，应该说是接近于普遍性的，但所指的东西会根据情况的变化而变化，所以，实际上还必须注意这个动作所传递的特殊的信息。"1994年5月15日台湾《华视新闻》播出国民党代表和民进党代表为选举席位的一次由磋商引发的争斗，第一个画面是两双相互指责的手的特写，第二个画面拉开至近景，依然是强调手的动作表现双方激昂的情绪，一反以往他们报道党派斗争时常用的手法，因而使画面颇具"手是行为的焦点"的新意。传播学家们还认为，形体语言还涵括了眼神的接触所产生的语言，一些目光交流包括了困窘、敌视、猜疑、镇静、命令等多个信息，还有人们熟知的哑语。这诸多形体语言，都是需要我们致力去发现和控制的内容。

2. 表情语言

人是新闻事件中的主体，表情语言是人在新闻事件中透现出的精神风貌。表情语言很难同它的背景区分开来。一般来说，微笑、发怒或者皱眉有普遍相同的含义。皱眉的含义可能是不喜欢、不同意、不理解、厌倦或者厌烦；微笑的含义可能是喜爱、幸福、快乐、友爱和礼貌，人类面部的运动和表情是人类传播的重要内容之一。电视新闻无疑地应该运用好在各种背景之中的表情语言，真切的感情传播，使新闻现场的真实性得以最充分的披露。有这样的镜头：艰苦的体力劳动场面中劳动者满脸微笑。显然，劳动者的表情语言和背景发生矛盾，这

是记者摆布导演造成的失实。外国人不谙我们一些记者的摆布“技巧”，只好持疑相问：“你们干这么重的活怎么还笑得如此轻松呢?”表情语言是细节，细节运用靠捕捉，再高明的“导演”，也往往因细节失实而致“马脚”毕露。一颦一笑看似微不足道，可容不得半点做作与虚假，新闻现场细节的真实，直接维持着新闻事实的本质的真实，这便是表情语言的伟力。

3. 着饰语言

穿着、服饰也是一种语言。不同场合、不同民族、不同职业、不同性别、不同年龄、不同个性、不同气质等等差异，使人们的穿着打扮各不相同，这是人所共知的生活常识。从某种意义上说，任何-种穿着打扮，都有意无意地传播着某种情绪和意图。作为传播信息的电视新闻，不可忽视不同着饰所传播的情绪和意图，注意对不同服饰语言的选择和运用，将使画面中的人物个性更加突出，使现场气氛更加浓郁，画面的信息含量也因此更加充盈。

4. 色彩语言

(1) 色彩的象征寓意及其运用。色彩文化学认为：色彩本身并无什么意义，人们对色彩的运用，都是致力发掘它的象征寓意。我们用表3－2概括介绍大智浩原著、陈晓翻译的《设计的色彩计划》专着对色彩的审美心理分析。

影视色调的审美层面是以画面为载体而闪烁出独特神态的彩光。早期电影色调仅是黑白的镜像，尔后派生出墨绿、灰暗等镜像，但仍是二元色调层面。一般说，它只能在极为有限的光线范围内复现多层次色调，较多的是将光线调节为强度而营造成浅色软调子（亦称高调），调节为弱度而营造成深色硬调子（亦称低调）。这种二元色调是不符合现实世界的五彩缤纷景象的。试设想，黑白片拍摄绿茵草地的红花、碧黛海域的白

浪、蔚蓝长空的雄鹰的色彩对比度鲜明的镜像，不能突破二元色调，就很难给观众以审美观照。由于审美欣赏心理的多样、丰富，迫使影视创造主体将画面的双色层面转换为七彩层面。这种审美顺应过程的满足，是以调节光谱的多重色调，使自然的原态彩色在电视荧屏中得到逼真的反映。

表 3－2 色彩审美心理分析①

色彩	审美心理分析
白	快乐、清晰、快速、纯真、清洁
黑	静寂、悲哀、绝望、恐怖、罪恶、严肃、死亡、深重
灰	平和、温和、忏悔、中立、舒缓
红	欣喜、热情、急、暴力、火焰、太阳、血、力量、愤怒、积极
橙	嫉妒、虚伪、活泼、乐天
黄	金、贵重、智慧、希望、发展、注目
绿	大地、和平、遥远、健康、生长
蓝	诚实、阴郁、海洋、悠久、广大、消极、平静、雅致
紫	高贵、庄重、华丽、神秘、不安

色调美是形式美的表现形态。所以电视画面在调节色调审美层面时，要讲究形式美的三大美学原则。首先，符合形式美的调和原则，在冷色调（如绿色）与暖色调（如红色）之间，采用近邻色调（如橙色或紫色）作为转换的中介，让变色保持融合、协调的画面，如“桃花一簇开无主，可爱深红爱浅红”是同一色调中深浅度的调和；其次，注重形式美的对比原则，把冷色调（如绿色）与暖色调（如红色）并列，造成鲜明、醒

① 据大智浩原著《设计的色彩计划》。

目、振奋与活跃的审美效应。如“百分桃花千分柳，冶红妖翠画江南”，是不同色调间的反差；最后，讲究形式美的多样统一原则，把各种多元色调组合在画面中，富有既单纯又丰富、既有序又活泼的气氛。画面色调的审美情态包含客体情景与主体心态两大元素。首先是客体情景。但是，它不可能是纯客体的。色调本体具有客观性，色调喻体具有主观性。前者向后者“转义”，由于主观思维的流动不定特性，就使同一色调具有双重特性。例如白色既象征纯洁又比喻凄凉，红色既象征革命又比喻欲望，黑色既象征庄重又比喻恐怖。

(2) 色彩意义形成探渊。色彩，作为一种物质现象，其本身的色相特质几乎是恒定不变的。色彩所形成的感觉多变性，实质上是反映色彩与自然现象、生理现象、人为现象和社会现象的复杂关系。图3－3、3－4、3－5分别以红、绿、蓝三色为例，表述颜色与自然、生理、人为、社会四类现象的多种象征意义的变量关系，以概括性地说明色彩形成诸多感觉的依据和规律。

三色学说的创立者认为：任何一种物体的色彩都是由一定比例的三原色彩组成的，在人眼的视网膜上存在着能分别对红、绿、蓝光产生反映的感红纤维、感绿纤维和感蓝纤维。它们在相应色光刺激下会发生兴奋，并通过视神经将接受的色光信息传递到大脑，形成一定的色彩感觉。三种感色纤维接受相应色光刺激时，产生的兴奋程度是不同的，其中感绿纤维最大，感红纤维次之，感蓝纤维最小。这种兴奋程度的差异，是人类在适应赖以生存的自然过程中，经过长期进化、遗传所形成的。人类在进化的历史过程中，为了适应自然条件求得生存，逐渐形成了能够感觉与区分色彩的视知能力。当人类还完全依赖自然条件生存的时候，所处的基本环境是阳光、野火、

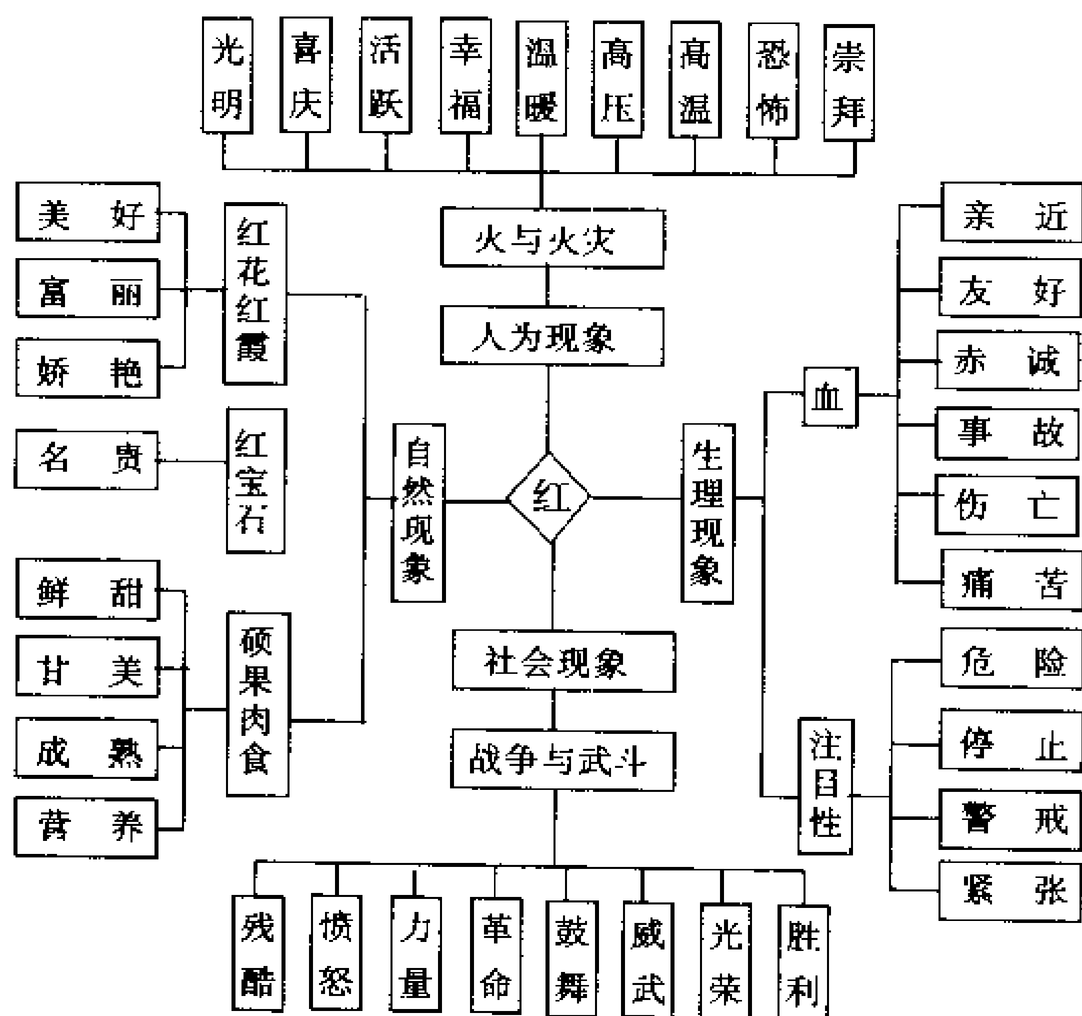


图3－3 红色相象征意义图示

蓝天、江河湖海、冰雪以及绿色植物。如果不能感觉与区分这些自然现象，便无法寻找食物、水源以及栖身场所，也无法逃脱危险，避开严寒。火红的太阳带给人们光明与温暖，炽红的野火带来烤熟兽肉的甘美，红熟的野果带来鲜甜，森林大火带来死亡与恐惧，由于这一类外界条件的长期影响，在人眼的视网膜上就逐渐形成了一种对红光敏感的感红纤维（红色觉）。人们最初对色彩形成恒常反应，是以自然现象和生理现象为基础的，随着社会的进化，部落的争斗，流血现象又表明着胜利

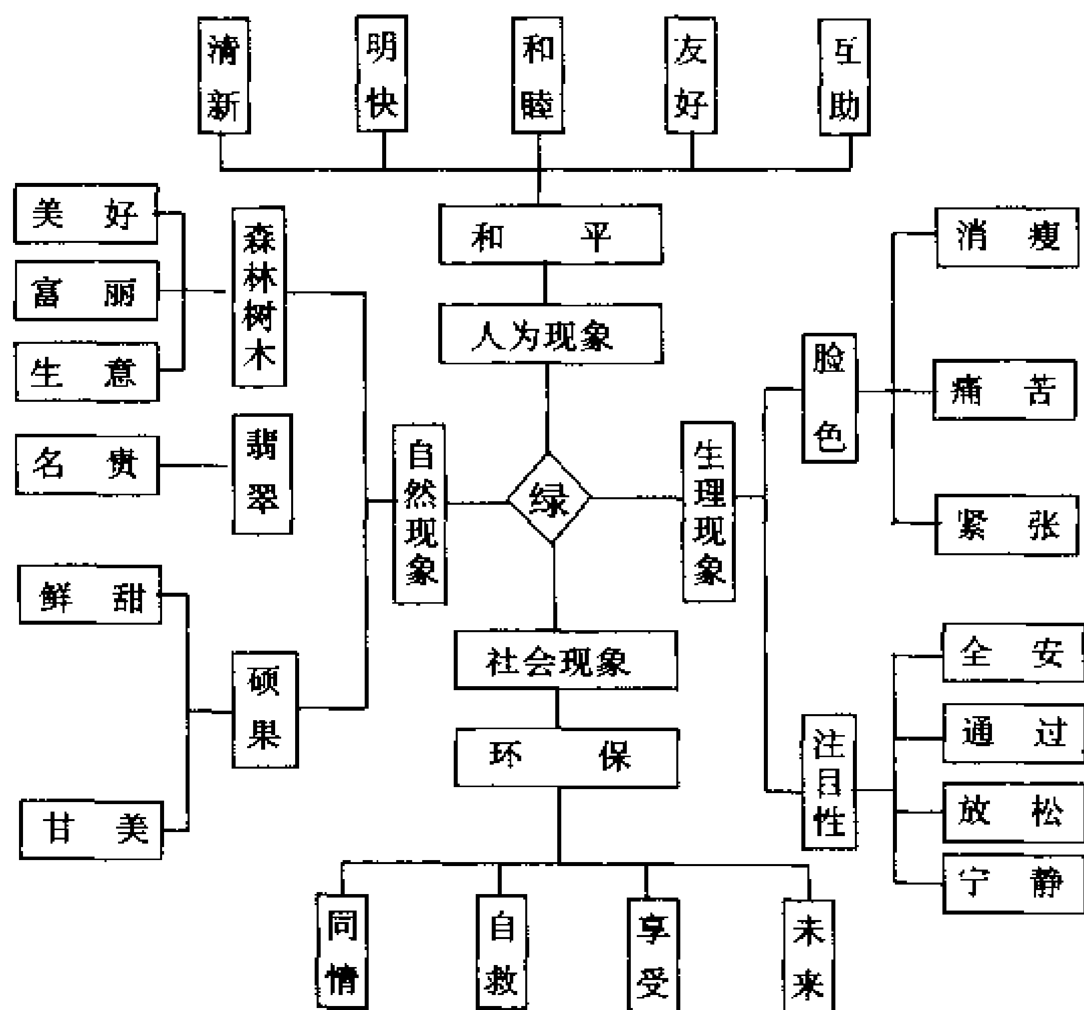


图 3－4　绿色相象征意义图示

和喜庆以及残酷和失败，同样是红色，于是又有了社会现象和人为现象的反应。这是红色感觉的形成和发展。感绿纤维（绿色觉）的形成，则是因为广袤的大自然中的绿色植物为人们的衣、食、住等生存需求提供了丰厚的条件，引起人们常年关注生存和向往的结果。虽然感绿纤维最易兴奋，但也最易抑制，这是由于远古的原始绿色教人们敏锐地从绿色的大自然中寻找生存条件和绿色给人们以庇护和享受所形成的。所以，绿色在

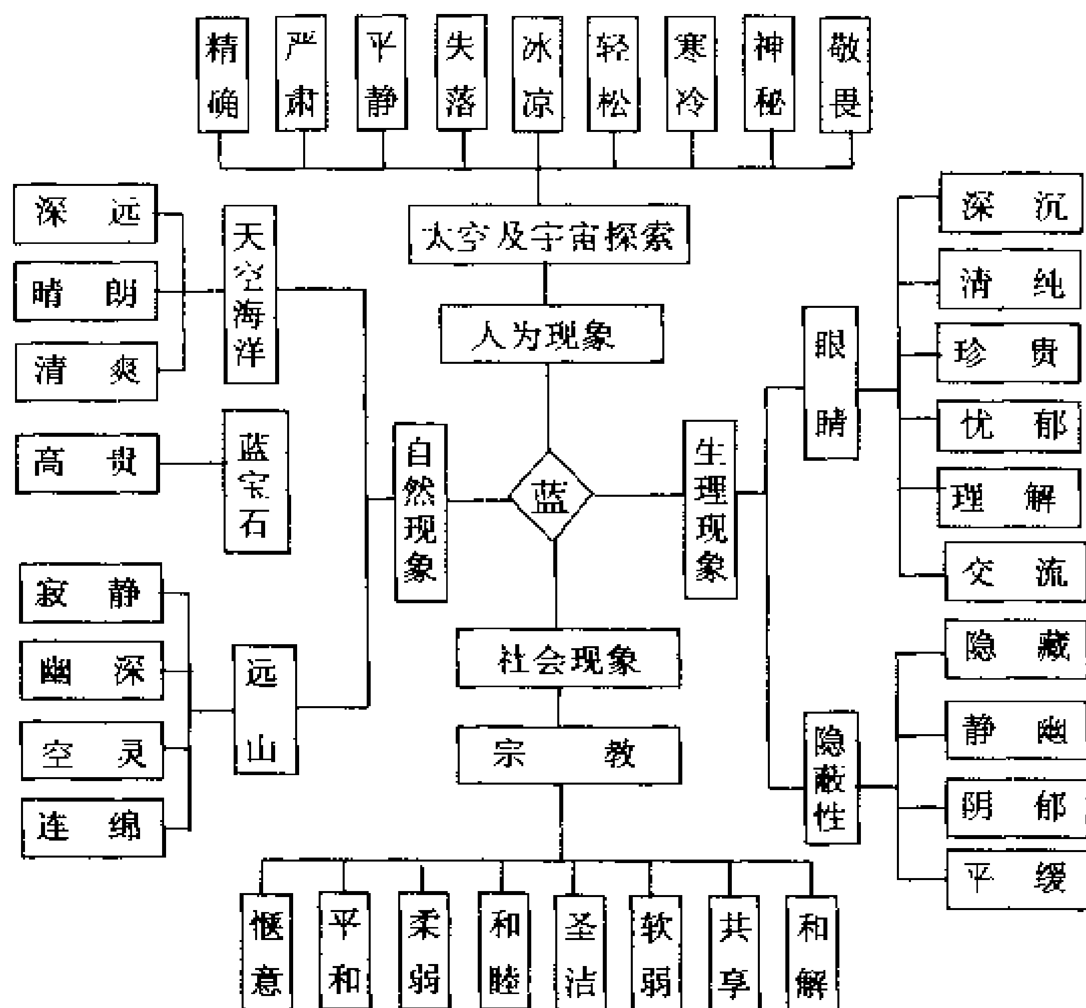


图3-5 蓝色相象征意义图示

心理上的影响包含着动与静的融合，且以静为终结的特点，产生清新、明快、宁静的感觉。比如，绿色的群山使人心旷神怡；绿色的田园使人感到清新明快；绿色的居室显得宁静平和。整个人类以绿色象征安全与和平。同样的道理，感蓝纤维（蓝色觉）的形成，与原始生活中的蓝天、蓝天映照的江河湖海、呈蓝青色调的冬雪寒月有着密切关系，沉寂、冷清、安静之类的心理感觉亦由此生成。

综上所述，我们认为：人们对于色彩的感觉源于自然现象与生理现象的有机融合，色彩感觉的发展则与人为现象、社会现象有着千丝万缕的联系，色彩感觉是一个实实在在的哲学现象，正如表3-2所列举的色彩与自然、与生理、与人、与社会的既分立又关联的那样一种哲学关系，只有准确地理解了这一关系，才能使对色彩语言的驾驭进入到有一定底蕴的文化层面。

5. 空间语言

这里的“空间”，并非针对影、视基本结构中的时空关系中的“空间”，而是对人际交往中的接触距离所形成的“语言”进行研究。传播学研究认为：所有的人都有一种个人空间感，即他们同其他人接触时喜欢保持一定的距离。由于文化不同，这方面的差别有时相当惊人。拉丁美洲人喜欢同讲话的人靠近，而许多北美洲人则喜欢保持相当大的距离。一个拉美人把同他讲话的一个北美人逼得从一条长廊的一端退到另一端，这是因为，谈话的一方尽量近一些，另一方则往后退，以保持他认为应有的距离。在我们中国，“亲密无间”、“疏远”、“套近乎”之类的词语也是“空间语言”的注脚。传播学研究还认为：人造的环境亦有传播效果，任何一个环境都会传播关于谁布置这个环境或谁在其中等等信息。稍稍调整一下家具的位置，就能大大改变传播的信息和人们或办公室的主人的最初看法。这许多寂无声息的空间语言，生动地表述了人与人之间、人与环境（背景）之间的种种微妙的关系，捕捉住这诸多妙不可言的空间语言，无疑会给我们的电视新闻画面增添无尽的活力。一些无视于这一类细节语言的存在，动辄“导演”、摆布的做法，得到的结果只可能是人物关系僵化、生硬的画面。这是导致电视新闻失实的一个重要因素。

6. 图表语言（含图例语言）

有学者把自约十万年前的尼安德特人起，至二三万年前旧石器时代末期为止的这一历史时期看做是空间造型类艺术发生阶段。这是早期智人（古人）向晚期智人（新人）过渡的时期。目前已发现了这一时期的后半期（四万年前至二万年前左右）大量的造型符号存在的实物，其中包括著名的分布很广的史前维纳斯雕刻群、西班牙和法国洞穴壁画，以及各种石器和骨器上的刻画图像与标记符号。[①] 美国著名史前考古学家马沙克（A.Marshack）在对欧洲旧石器时代末期的大量石器和骨器上的刻画符号及图像进行了细致的显微研究之后，得出这样的看法："这些实物材料已经显示出了一个人们未曾料想到的传统，这不仅仅是制造形象（images）和作品的传统，而且也是周期性地重复使用和积累某些种类的形象和象征的传统。这些传统表明了那些在旧石器时代后期以后迅速出现的较晚的形式系统，如书写、计数和真正的历法的可能起源。"[②] 按照艺术心理学家阿恩海姆的观点，作为人类运动行为组成部分的素描、涂彩、塑造，很可能是从两种更为古老的同类运动行为——表情运动和描画运动——演化而来的。关于描画运动如何发展为造型艺术，他做了十分有趣的推测：

> 描画运动，是人为了表现知觉对象的性质而有意地做出的某些姿态。这种运动既可以用手臂进行，也可以用整个身体进行；既可以用它表示眼前某个物体是大的还是小的、一个行动是快的还是慢的、一个物体的形状是方的还

---

① 参看俞建章、叶舒宪《符号：语言与艺术》第59～62页，上海人民出版社，1988。

② 马沙克《旧石器时代后期的标记和象征》，Upper Paleolithic Notation and Symbol，in Science，Vol.178，No.4063，1972，P.817。

> 是圆的、一种事物离自己是远的还是近的，还可以表示某些事物目前的各种状态及它们在过去某个时刻的样子或一般情况下的习惯姿态；既可以涉及种种具体的事物或事件(例如一座大山、一只老鼠、或是某两个人之间的意外相遇)，又可以涉及种种抽象的意义（例如一项任务的重大性、一种希望的渺茫性、几种意见的冲突等等)。……
>
> 正是由于人经常通过用手势比划出一个事物的轮廓线来描述该事物的形状，才使得用手创造的艺术形象大部分是以轮廓线的形式出现；也正是上述原因，才使得用轮廓线表现事物成了适合人类心理状态的最简单的和最习惯的表现技巧。……描画轮廓线的活动，在它的开始阶段就已经与模仿性的手势相差无几了。①

阿恩海姆的这种看法在很大程度上与符号功能发生的建构过程相吻合。

电视新闻的镜头既不能伸向未来，也无法回顾历史，只能记录实实在在的现在。然而当许多材料涉及到“过去”时，除了活动的、静态的影像资料，留存的图表资料也是十分可贵的造型语言，因为它们毕竟是历史的见证。这类图表有时失之粗陋，但比之“重演”，却有无可比拟的佐证价值。

二、具象音响语言的类别及作用

具象音响语言，这是针对抽象音响语言提出的一个概念。就电视新闻而言，具象音响语言是指随画面的拍摄同期采录的，对新闻内容不做直接说明的现场声音。这些声音没有什么抽象意义，只是表明一种存在。

---

① 阿恩海姆《艺术与视知觉》(中译本) 第232～233页，中国社会科学出版社，1984。

1．具象音响的类别

（1）自然音响：风雨声、雷鸣、浪涛呼啸；

（2）动物音响：各种动物的鸣啼、行走声；

（3）机具音响：各种机器、各种机动交通工具在工作时的声音；

（4）人声：现场人物的说话声、喊叫声，这些声音只表明其人的存在；

（5）音乐：新闻现场的音乐，以及后期配乐。

2．具象音响的作用

具象音响，在电视新闻中大多数情况是处于“背景”位置上，成“分立”关系，它虽然不像播音员、记者、新闻主体人物的声音那样突现，其作用却是十分显著的。

（1）渲染气氛、点染画面，使新闻内容更具真情实感。电视传播的优势是声画兼备，将人们带到一个视听完整的感觉境界，给人以充分的信息享受。音响的运用，使原本真实的新闻画面具有了更为丰富的表现力，无论是巨响轰鸣，还是纤声颤像，人们可以从音响变化中，进一步感悟到事实的存在和发展。音响，使观众的心理与新闻贴得更近。人们笑言那些只见动嘴没有声音的新闻人物为“超级哑巴”，人们还戏称那些寂无声息的车间、码头是“真空世界”。不少记者也许尚未意识到，音响的丢失，在观众接受心理上会造成如此深重的逆反情绪。

（2）突破画面框限，扩大信息容量。电视摄影虽然拥有时空自由，但画面本身的包容量总是有限的，音响则可突破画面容量的限制，扩大信息的总体容量，延伸画面，从而带来一个新的空间。浩大的群众场面，因为有了鼎沸的欢呼声、呐喊声，观众因此拥有更为浩大的心理视象场面。二维画面因音响

渗入而具多维特质。

（3）音响可以形成画而之间时间上的联系感，使画面语言更为流畅。新闻画而因受时间所限，不似艺术类画面可以随意地运用过渡镜头。新闻画而多用“切”的方式组接，少有过渡镜头，必然产生应该忌讳的“跳跃现象”。音响的加入，可以使画而的跳跃现象得以大大减弱，背景音响的连续，使断续的画面现出新的时间联系，进面形成视象传播的和谐性和同一性。

（4）音乐的作用。19 世纪末叶，电影的发明使静止的照片变成了活动的影像，很快这一新生的艺术婴儿便结识了古老的艺术老人——音乐，从此活动的影像和流动的音乐结下了不解之缘。“一般认为，1895 年 12 月 25 日在巴黎上快的卢米埃尔兄弟的影片配乐是最早的电影音乐，这是指两部电影作品《火车到站》和《水浇园丁》随着钢琴伴奏上映。”音乐起源于运动（劳动），运动产生韵律、节奏等乐感面孕育了音乐，同时音乐的出现强化了运动的力度和节奏，并规范和美化了运动的空间姿态，这便是音乐与运动相互作用的关系所在。从人的生理特征面论，视觉和听觉是相辅相成的，--个正常的人从来不会单独使用一种感官去观察现实生活。“我们的眼睛婴想使一个物象深入我们的内心，便非靠耳朵的帮助不可。”因此，观察无声的活动视象，自然而然就需要相应的声音的“辅助”，否则便会使入有在“闷葫芦”里的感觉。所以，当电影一诞生，入们便为这一“伟大的哑巴”寻求声音做出了不懈的努力，而在科技未能使“伟大的哑巴”自己发声之前，音乐是填补听觉这一空白，最易与运动的视象相谐调、融合而又最易被观众接受的声音。事实也正是如此：在整整 32 年的无声电影时代，音乐成了电影放映时必不可少的“辅助品”。

现在有一种流行的说法是最早的电影音乐的出现是为了掩盖电影放映时放映机令人讨厌的“轧轧”声，对此，德国著名电影理论家齐格弗里德·克拉考尔提出了不同的观点，他认为：“这种解释是站不住脚的，事实上轧轧发响的放映机不久就被搬出了观众厅，而音乐则倔强地继续存在下去。音乐的出现一定是出于某个更为迫不得已的原因，这个原因不是什么纯粹美学的要求，因为当初人们对选用的曲调的内容和含意是从不过问的——反正只要是音乐，又是相当流行的就行，重要的只是有音乐伴奏这回事情。看来人们从最早的时候就已经感到，只要有音乐那就能够大大加强无声画面的感染力。”①而著名电影理论家贝拉·巴拉兹的观点也许更具有说服力：“无声片的音乐不只是表现情绪的外加的手段，而是起着给银幕上的两维空间加上第三维空间的重大作用。”② 从中我们是否可以得出这样的结论：流动的音乐和运动的画面之间有一种天然的密切关系，这种关系的纽带就是两者共同具有的运动属性和相辅相成、相互作用的时空特征。音乐是时间的艺术，其标志是具有时间上的延长性；电视是空间与时间的复合，不仅具备了时间的延长性，而且具有空间的伸展性。音乐还是听觉的艺术、运动的艺术、抽象概括的艺术。它在情绪和感情上的概括力，是任何其他具象符号所不及的。音乐是感情的思想，因为人的主要心理活动是思想，是理性活动，所以任何音乐形象必然包含理性因素，它是感情与思想的统一体。音乐旋律作用于人的情感神经所引起的共鸣使人产生兴奋、激动、欢乐、悲哀、惆怅、凄婉、恐怖等等心理情绪，进而引发联想思维塑造

① 克拉考尔《电影的本性》第169页，中国电影出版社，1982。
② 巴拉兹《电影美学》第二部分，中国电影出版社，1986。

出千变万化的音乐形象以及描绘出美妙的艺术境界，有些甚至是超现实的。音乐的审美功能与艺术魅力在于具有一种潜在的力量，它在震撼人的心灵和感染人的情绪上有一种其他艺术难以比拟的强有力的穿透力。它常常绕过人们的智能思维而直接融入心田，撞击人们的心灵。音乐在表达人的复杂情绪、情感方面的功力是其他艺术无法比拟、不可替代的，许多用语言难以传达的情感，音乐却能自如地表现出来。正如法国作曲家卡莱尔·圣桑所说："在言辞穷尽的时候便有了音乐，音乐能够说出那种无法说出的东西，它促使我们在自己内心中去寻找前所未知的深处；它能表达任何言语都无法表达的情绪和'心态'。"音乐与电视的结合，首先是建立在时间的延长性这一共性特征上，进而是建立在纵向发展的延长性与横向发展的伸展性的交叉组合上，由此形成的时空互补性，构成了立体的视听空间。①

音乐，在电视新闻节目中和其他音响处于同等地位，发挥同样的作用。我国早期的电视新闻曾仿效记录电影的手法，专门配乐，其效果是大大削弱了新闻的真实性而被舍弃。作为背景音响的音乐，除了上述三方面音响功能外，它对画面有更为突出的解释、烘托功能。画面所再现的是视觉可及的客观现实，音乐却是"心灵的直接现实"。就两者形象的本性来说，是直接对立的。然而，人们的视觉和心灵并不是毫不相关的对立物。我们看电视，所得到的主要是视觉信息，所获取的似乎只是对具体的视觉形象的直观感觉。可是，就在经历这种视觉感受的时候，总会在心灵深处激起某种反应，在思想上、感情上和心理情绪上，与"画面的灵魂"发生共鸣。而音乐的作用

① 参看边月波《影视音乐浅论》，见《中国电视》1998年第3期。

正在于，它能通过音调与旋律创造出“情感的形象”，直接打动人心，直接唤起联想、感情和心理情绪上的反应和共鸣。因此，电视新闻的背景音乐如果录采得当，就可以对画面的情感和情绪效果起到辅助作用。诸如盛大节目场面中节奏明快的进行曲、音乐会上经典的协奏曲、追悼会上哀婉低垂的葬礼曲等等现场背景音乐，都能将观众的情绪牢牢地锁定在特定的感情环境之中。1996 年第四届奥运会我国运动健儿夺得 16 块金牌，获得金牌总数名列第 4 名的好成绩。8 月 5 日奥运会闭幕，中央电视台《新闻联播》发表综述消息，在历数 16 位金牌得主名单时，运用大会升国旗的画面逐一“化”出运动员在领奖台上的头像，现场音乐国歌旋律贯穿始终，特定的环境雄壮的乐曲，可喜的战绩，使观众感到格外振奋，充分体现了背景音乐的作用。

直接配上音乐，播放花展、龙舟赛的新闻是近年来广州、香港、台湾一些电视台的常见做法。这种新闻一般都放在一节新闻的最后一条，播音员只报一句导语：“今天××××有场××××，我们一块去看看……”接着便是配乐加上有关画面。

本章小结

一、播音、现场语言等抽象语言符号能准确传达新闻内容主体。

二、屏幕文字是当代电视新闻中必不可少的构成要素。

三、形体、表情、衣着、色彩、空间距离、音响、音乐都是客观性具象语言符号，它要求电视从业人员有上佳的发现能力方能得心应手地运用。

第四章　主观性具象语言符号系统

在任何创作中，作为创作主体的“人”，面对创作客体都不可能无动于衷，其主体意识必然会有所流露，有所表达，因此除了用语言符号这种“显在”方式来投射主体意识之外，还可以利用非语言符号这种“潜隐”方式来投射主体意识。因此，可以说，主观性具象语言符号是创作主体表达情感、阐述思想的手段，是主体意识投射、渗透客体的方式。符号在能指层面上是传播双方所共有的，但在所指层面——即符号的含义却是因人而异的，无穷无尽的。

我们在前面章节中曾指出莫里斯建议把符号学分为三个方面：句法、语义和语用。即句法学研究符号之间的关系、语义学研究符号和物体的关系和语用学研究符号与符号使用者的关系。语义学又可分为词汇语义学和逻辑语义学两大类。词汇语义学研究词和词素的意义；逻辑语义学研究复杂的表达式的意义是怎样为其他部分的意义所决定的，以及这些部分的意义是怎样组合在一起的，那么，从逻辑语义学的研究范围来看，它与语法分析也是息息相关的。实际上语义分析反过来对语法分析也是非常重要的，词项的意义能为句子的框架提供信息，意义能够帮助指称对象的确定，一个成分的命题表征有助于别的

成分的分析。因此，语法分析和语义分析是密切联系的，应同时进行。

莫里斯的划分方法粗粗看来似乎是把符号学和语言学混为一谈，但是我们知道，所有媒介的传播，实际上都可看做语言传播方式的延伸，在这个意义上就好理解莫里斯了。电视新闻画面语篇中，镜头的不同运用形成不同语义，一定的镜头表现一定的表达式的意义，镜头组接的蒙太奇方法就是句法，蒙太奇句法分析又建立在镜头词项的意义上。

第一节　用于构图的主观性符号

本·克莱门茨阐述过“构图”的本质：“构图是一个思维过程，它从自然存在的混乱事物之中找出秩序。构图是一个组织过程，它把大量散乱的构图要素组织成为一个可以理解的整体。”“构图”一词来自拉丁语，其意思是结构、组成、联结和联系，即是构成画面，确定画面中的各个构成因素的相互关系，以便最终组成一个统一的整体——线条、光线和影调结构上完美的画面。电视新闻画面构成的基础因素所包括的主观性具象语言符号有线条、光线、色彩、影调等，现分述于下。

一、线条

线条是画面构成中的一个基础因素。任何画面中的任何形体轮廓最基本形态都表现为线条。在绘画作品中，线条是绘画者对客观事物进行抽象的产物；在影视画面中，线条则是事物实体经复制工具所形成的轮廓层次。

线条有直线、曲线、折线（又称断线）、斜线、圆形线、V形线、X形线等之分。最主要的是前面三种。每种线条各具自己的审美特性。在电视新闻的画面构成中，首先播要的是发

现线条和捕捉线条。所谓发现线条是指在对进入画幅中的对象轮廓中找出相应的线条来，只有发现了，才谈得上对于线条的进一步认识，才能掌握它，并对它们做出适当的安排。在电视新闻画面中，线条的出现和消失，全以新闻对象的活动为依据，线条运用成功与否，取决于记者敏锐的洞察力和高超的运筹驾驭水平。绘画的线条全掌握在绘画者笔端，表演性影视画面的“线条”则可多次反复出现，惟有电视新闻画面的线条稍纵即逝。

尽管从理论上应该认为抽象的线条没有具体含意。由于生活经验的积累，人们对各类线条还是形成了抽象认识定势，认为线条还是具有某种普遍的象征联想作用：

1．直线

具有明确的方向性和始终如一的品格。在视觉表现上，直线给观众以硬直、明快、坚定、刚劲、挺拔的感受。心理学家认为，直线具有男性气概的暗示。直线的心理效果往往是强烈、明晰、单纯、顽强、直接、爽朗等。粗短的直线有钝重、粗笨、拙朴、有力之感；细长的直线则给电视观众秀气、笔挺、舒服的感觉；而细而短折的直线，则给观众以不安定、尖锐的感觉。垂直线具有高耸、庄严、肃穆的感觉，参天大树、英雄纪念碑、汉白玉华表、高大楼房等，往往以垂直线构图。平行的线条，引导我们的目光向左右两边延拓，形成开阔的气势，可以表示大海的平静、无垠的大地和天空的寂静与安定，常给人以平静和安宁的感觉。倾斜线条在画面中可产生动势。由于人的眼睛看着斜线的一侧极度缩小或是极度开扩，画面空间有了或大或小的变化，瞬息间就产生一种动势。如果结合了物体的运动姿态，斜线更有助于运动的强化。

2．曲线

曲线有多种形式和分法。台湾的田曼诗认为：曲线分几何曲线与自由曲线两种。几何曲线是圆、椭圆、抛物线等等在几何学定义下所做的图形。自由曲线，就是自由富有个性之曲线。几何曲线所具有之心理感觉是明确、明了、高贵而易于理解。而自由曲线之特征，则可归纳为C形曲线、S形曲线、蜗纹线等三大类。一般来说，C形曲线予人以简洁的印象，S形曲线则优雅而富有弹性，蜗形线则富有不稳定的动感。总的来说，弯曲的线条给人温和、弹性、丰满、优美和柔情若水的情致。桑塔耶纳评价曲线时说："优美的波形曲线，我们感到眼部肌肉有一套较为自然、较有节奏的运动。在左右旋转的运动中，有些仿佛对察看的眼睛做出韵律和谐音。"①

3. 折线

折线往往给观众以转折、突然、断续和强劲有力的心理作用。折线形成的角度给观众以上升、下降、前进、迂回等方向感。小于直角的折线，形似山峰、利齿、锯条，尖锐、生硬、顽而、有劲。正方形则稳健、踏实、规整、平衡，正如刘勰所说："方者矩形，其势也自安。"② 总之，方形折线显得刚直、强健、规整；锯齿形线则使人的视线忽高忽低地变化，因而产生不安定、不均匀、紊乱和动摇的感觉。

二、光线（光种和光位）③

从光种看，自然界中各种景物，往往不是由一种光线照明的，如在晴朗的白昼的野外，除直射的阳光外，还有天空散射

---

① 参看张凤铸《电视声画艺术》第79页，北京广播学院出版社，1997。

② 刘勰《文心雕龙·定势》。

③ 光线一段内容参考下列书刊：《理论电视新闻学》（中山大学出版社）、《电影摄影师的创作》（中国电影出版社）、《电视新闻摄制》（兰州大学出版社）、《中国摄影》（1988年合订本）。

光，以及从地面或其他环境反射来的光线；在室内的夜晚，也有人造光源从不同方向射来。一幅画面的拍摄，也不只是一种光线，而是对各种光线的综合运用。为了在摄影实践中便于布光，研究者一般把光分为主光、副光、轮廓光、装饰光和环境光。

1．主光

在一幅画面里，有来自不同方位的光线照明景物，其中，必定有一种光线起着主导决定的作用，这就是主光。主光标志着主要光线的特性和投射方向，可表现景物的形态、轮廓和质感，而且对于形象的刻画具有决定因素，其他光线只能起辅助作用。因此，有人把主光称为塑型光。英国人称它为“关键光”，“光键”这个词在法语中是“钥匙”的意思，正是这把钥匙，决定了其他光线的布置。主光可以是灯，也可以是自然光。

主光的光位高低和方向，一般都是根据人物的要求来使用，力求人物的主光方向和环境背景中的主光方向的统一。

2．副光

通常也称为辅助光或是阴面光。一个人的脸型或是一件物体，不是平面的，单用一个灯往往不能很完整地照出物体的全貌，因为受光的部分明亮，不受光的部分就黑暗。副光的任务，就是把阴影冲淡些，这在电视摄影中根为重要。在外界环境中，如果阳光是主光，那么天空的散射光、地面、墙壁和其他物体反射来的光线则可为辅助光，也可以根据不同的造型意图，用各种人工光源来代替。控制辅助光的强弱，调整它与主光间的不同比例，也就决定了画面影调的反差。实际拍摄中，较多的是在被摄体的另一正侧面来打辅助光。

3．轮廓光

用来勾画景物轮廓线条的光，叫轮廓光。一般都用逆光和侧逆光。用这种光可以把主体同背景分离开来，使观众看到主体与背景之间的距离，拉开空间，突出主体，增强画面的纵深感。在电视新闻摄影中，轮廓光弱于主光为宜。因为电视画面的曝光，在自动档时，取平均光值，轮廓光太亮，主体就显得曝光不足，偏暗则不清晰。

4．装饰光

装饰光是一种艺术造型光，用来对景物的某些局部或细部做必要的修饰，包括眼神光、服装光、道具光等。在新闻摄影中，很少用这种光，因为没有更多的时间对景物进行光的艺术处理。但在拍摄专题片、音乐片、电视报告文学片和电视剧的时候，则常常用到。它能美化景物，使观众感到舒服，增加画面美。

5．环境光

用来照亮被摄体环境的光线叫环境光，也称背景光，因为照亮的不仅是人物和其他主体对象的背景，而且也照亮环境的前景。所以，称环境光更为确切。它的主要任务是：衬托主体对象，表现事件发生的时间和地点，渲染环境气氛。环境光的光源性质和投射方向，也要与规定图景相统一，而且要力求简洁，以免喧宾夺主，扰乱观众视线。

从光位上分，有正光、侧光、逆光、顶光、脚光之别。

1．正光

正光的位置和摄影机角度相同，正面投射在人物身上，人物的面部完全照明，可以看清楚人物面部的每个细部，由于平光正面的投射，很少产生阴影和线条。人物形象在正面光的照耀下，可以显得清白柔和，洁净光泽。对于脸型凹凸较大、皮肤粗糙、线条较多的演员，采用正光或接近正光的光位，可以

弥补形象上的缺点，得到年轻丰满的效果。但正面光对于脸型平坦、过胖的形象，却会产生苍白无力、缺乏生气的感觉。

2. 侧光

是摄影机两侧投影到被摄体上的光。侧光是人们经常使用、也是比较喜欢用的一种光。用侧光可以获得较明显的质感，突出物体的主体感，建立画面的三维空间。投影在画面中还可以起到构图作用。

侧光有前侧光、后侧光、正侧光之分。不同角度的侧光能创造出不同的影调效果。侧的角度越大，被摄物体的阴影也就越大。在电视新闻摄影中，侧光是用得最广泛的一种光。这是因为它布置起来方便，总是跟随摄影机的位置和方向。侧光不会影响记者的拍摄，也不像逆光那样容易照进电视画面中；另外，侧光还兼顾了顺光的一些效能，照亮被摄主体，反差较小，影调柔和，适宜电视新闻画面明快的要求。

3. 逆光

光的位置大约和摄影机成相对方向，从人物身后投射过来。它不能照亮人物面部，只能在人物头发和肩部产生轮廓线条。逆光在画面中产生的立体效应使人物有立体线条，不致和背景叠在一起。逆光既可突出人物，又可在人物头部产生光辉，美化人物。逆光的运用，要用得恰如其分，过亮会显得不真实，应当和整个环境中的气氛、光源和人物的主光，取得有机的联系。

4. 顶光

顶光是从人物头上接近垂直处照射下来的。顶光可以突出人物头发的细部，人物的肩部也会形成与逆光相似的立体效果。但它不同于逆光，逆光在人物身上产生线条，顶光不会产生线条，而是产生光斑。同时逆光投射于人物时在人物前方一

定有一个影子，顶光因垂直投射，人影可以缩小到接近于无。所以当拍摄远景时，既需要在人物头部和肩部加上一些光亮，使人物和背景区别开来，增加画面中的立体感，又为了减少地面上的人影，就利用顶光来达到要求。顶光略向前移，俯照在人物脸上时，和脚光一样会出现眼睛部分沉黑，鼻影下垂，影像因之变形。

5．脚光

与顶光相反，光线从景物下部向上照射。这也是一种反常的光位，投影落在景物后上方照射人物时，其下颌、鼻孔、两颊很亮，面鼻梁、眼窝和上额部分则形成黑窝，造成一种反常的、荒诞的造型效果。因此，也只在特殊需要下才使用这种光线。领闻采访中，一般是不用这种光的。因为它会丑化人物形象，在水边、雨后的路面因光照反射也会产生“脚光”现象，采访时要注意避让。

区分光种和光位，摸索出它们的一些特点，掌握不同的照明效果和经常使用的地方，对于提高照明技术，并用照明技术增加电视新闻画面的表现力是必要的。但是，也不要把光种和光位看得一成不变。不论光种光位，都要根据新闻作品的思想内容来选择安排。同时还要考虑到环境的影响和照明条件等因素。这样，才能不被照明的一般规律所束缚，自由地把照明技术应用到新闻采访的过程中去。

光线的物理性质产生变化时，所产生的心理意义也会变化，其状况如表4－1。

表 4－1 光线变化引发的心理变化表解

光的物理性质	光的心理含意
明亮	光明、欢乐、愉快、幸福
阴暗	沉闷、困难、悲哀、忧伤
脚光	恐怖、残暴、可怕、可恶
强反差（光比大）	坚强、有力、硬性、对比强烈
弱反差（光比小）	软弱、温柔、软性、对比平淡
长阴影	恬静、安宁
倒影	优美、安静、梦幻

三、色彩

在上一章中谈“色彩语言”时，已经阐明了色彩的象征寓意和意义的形成，这里仅对“色彩构图”问题进行简述。

色彩构图的内容，包括色调的冷暖、色度的明暗、色彩的变化、对比、和谐、渐变以及画面上的色块分布等。

1. 色彩的基调与主题

色调是画面中呈现的色彩总和，它指的是画面上给人的总的色彩感觉，也就是画面的整体色彩效果。色调犹如音乐中音调的概念一样，和谐的音调给人以深刻的感染（传播效力）。色调对表现时间、环境、气氛等有很大的渲染作用。每一个画面都是可以根据主题的需要确定色彩基调的。暖色调画面表现为红黄基调，冷色调画面则以明亮的蓝色为基调。比如在一个篝火圈外人们小聚低语时应以如水的月色形成冷色基调。

2. 色彩的对比与和谐

自然界景物是具有丰富多彩的色调关系的，它们互相联系，互相影响，形成多样而统一的整体。这种多样性的对比，称之为色彩反差；这种多样性的统一，称之为和谐。在处理色

彩的反差关系时，必须考虑到色彩的和谐；在色彩和谐的前提下，又要充分考虑色彩的多样性。所以也可以说，反差就是颜色的对立；色彩和谐就是颜色的统一。调和与对比是相辅相成的，过分强调和谐，色彩将失之平淡，甚至产生灰暗，致使画面眉目不清；过分强调对比，会造成色彩堆砌，以致喧宾夺主，杂乱无章。因此，色彩运用要恰到好处，达到色彩反差与和谐的统一。

3. 色彩的渐变与分布

自然界景物的色彩给人的感觉是近处景色要远比远处的景色鲜艳、饱和，它能使彩色画面更富于变化，我们将这一现象称之为色彩渐变效应。颜色在画面上的分布大都成块状，我们称之为色块。色块分布表现出不同颜色在画面上的组合、穿插。构图时，要注意观察被摄对象是由哪几种色块所组成，而后决定取舍，应使近景中有较大面积的饱和色块，给人以强烈的视觉印象。同时尽量避免出现面积相等、大块的、互为补色的色块相邻。新闻，没有摆布的自由，记者只能是在选择、等候时间的推移、色温的改变，以及摄影位置的变动和取景角度的选择等等因素的变化中实现主观愿望。

4. 色彩与光的配合

色彩的表现与光的亮度、色温及环境色光的反射有着密切关系，彩色构图必须注意光的配合。实践表明，各种类型的光线，会表现出种种不同的色相。例如顺光色彩饱和透明度高，但缺乏阴影，色调平和，适宜于表现色彩丰富的题材。侧光色彩明暗对比强，应加补充光，以降低反差。斜射光能表现景物的丰富色彩，富有质感、立体感，而逆光则使色彩大量失落。

总之，色彩构图主要是要求色彩饱和、明使、色调统一、色块组合和谐、邻色过度柔和，给人以鲜明舒畅的感受，以提

高画面内容的有效传播为最终目的。

四、影调

所谓影调，是不同亮度的景物所形成有明暗差别的影像，这些明暗差异所产生的黑白灰级差，谓之影调。影调是保证电视画面影像质量的关键因素。电视图像的彩色是以“大面积着色”形式出现的，色彩层次全靠影调来表现，影调的控制，实质是电视画面像质的控制。影调在电视画面构成中的作用大致是：

1．影调是构成电视画面形象的基础

有光才有影，有影才有形，有形才有线。在电视画面中（包括电影、摄影画面），线条并不是以它在铅笔画中所表现出来的那种形态而存在的。线条并不是构成画面的首要因素，而是作为轮廓线，作为影调的界限，由影调派生出来的。影调是构成画面的第一因素，这是与绘画理论绝然相悖的认识。一切以绘画的线条与影调理论左右电视画面构成的观念必须彻底摒弃。

2．影调可以突出重点

根据新闻内容的要求，运用影调明暗对比映衬的方法，可以突出相关的新闻对象。突出亮的物象，一般采用暗影调背景，突出暗的物象则采用较亮的影调为背景。

3．影调可以增强画面的透视感

要在二维的屏幕平面中获得多维的立体效果，除了线条的几何透视作用外，浓淡不一的影调可以形成层次丰富的空气透视（又称影调透视或阶调透视）。自然景物是由许多浓淡不一的阶调组成的。这是因为，大自然里的一切物体，都有它们各自的空间方位，由于光线照射的情况不同、距离远近不同，以及物体固有的色彩所表现的亮度不同，各种物体之间就有了明

暗差别，当画面能够准确反映这些因物体距拍摄机位距离不同而产生的明暗差别时，画面的二维空间就呈现出多维的立体效果。

4．影调可以突出物体的质感

所谓质感，是指物体的表面结构感，质感是物体最鲜明的外部特征。是粗糙光滑，还是柔软坚实，画面能够充分表现这些特征时，物体将显得更加突出。光洁的玻璃器皿或柔软的毛绒织物，都因为有恰到好处的影调控制才会给人留下深刻的印象。

5．影调可以加强画面的气氛

画面的影调可以深化主题，加强其思想感情色彩。浓淡阶调的配置，使画面因黑、白、灰所占的面积大小面形成各种“调子”，画面上黑色影调占的面积大，称之为“低调”，低调往往宜于表现力量、深沉、苍劲、忧郁、沉重等情绪内容；画面上白色（或浅色）影调占的面积大，称之为“高调”，高调宜于表现明朗、欢快、恬静等情绪内容。如果各影调参差过度，配置和谐，中间层次丰富，称之为正常调子。各种“调子”的选择均以画面内容的要求和对象的特征为依据。

第二节　摄影角度和镜头运用中之主观性具象语言

电视新闻画面的摄影，是新闻内容、各种构图因素综合物化的决定性过程，这个决定性过程涉及的符号手段包括摄影角度、镜头运动、长镜头等内容。

一、电视新闻画面的摄影角度

角度，是指电视记者在新闻现场采摄画面的立足点。不同

的拍摄角度，会产生不同的画面效果。记者从不同方位进行观察拍摄，画面中的主体、陪体和环境背景的相互关系都会发生变化，给人以不同的视觉感受和心理影响，这就是我们平时所说的“角度变、构图变”的实质内容。角度，对构图有着“牵一发而动全身”的作用，对内容的传播效果产生着直接影响。为了准确地表达新闻内容，电视新闻从业者必须努力寻找最佳角度。虽然内容千变万化，但选择角度类别还是有章可循的。可供选择的角度是：

1．电视新闻的拍摄方向

拍摄方向是指摄像机与被摄对象在摄像机水平面上的相对位置，即平常所说的前、后、左、右、正面、背面、侧面。拍摄的时候先要找好拍摄点，也就是选择摄影方向，再确定摄影角度。随着摄影方向的变化，电视画面的形象特点和意境都会发生明显变化。

（1）正面方向：即摄像机对着被摄对象正前方拍摄。

正面方向拍摄有利于表现被摄对象的正面特征，能把被摄对象的横向线条充分展示在电视画面上，容易显示出庄重、静穆的气氛以及物体对称的结构。可以看到画面中人物的完整面部特征及神情，有利于画面的人物与观众面对面的交流，增强亲切感。

正面方向拍摄，被摄对象的横向线条容易与电视屏幕的水平框边平行。如果主体占的画面面积很大，画面容易被主体横线封锁，使观众无法向纵深观察。画面显得呆板，缺少立体感与空间感。

（2）正侧面方向：摄像机与拍摄对象正侧面成90度角的拍摄方向。这是一个有特色的角度。用正侧面的角度拍摄人像，有助于突出对象正侧面的轮廓线条，容易表现出人物脸部

轮廓和姿态的美。所以用剪影形式来拍人像时，大都用正侧面角度。在拍摄人与人之间的感情交流时，如果想要双方都在画面上显示出神情，看到他们的内心活动，正侧面的角度能够兼顾周全，平等对待，不致顾此失彼。

正侧面方向拍摄由于能较完美地表现运动物体的动作姿态，显示出运动中的轮廓，展示出活动的特点，因而，常用来拍摄体育比赛、握手言欢等动态感较强的画面。

(3) 斜侧面方向：即通常所说的右前方、左前方、右后方、左后方。除正面、背面、正侧面之外，任何一个位置都属于斜侧面方向。斜侧面方向的拍摄特点是能使被摄对象的横向线条在电视新闻画面上变为斜线，使物体产生明显的形体透视变化。同时能扩大画面的容量，使画面生动活泼，有利于表现景物的立体感和空间感。

(4) 背面方向：从被摄体背面方向拍摄。这也是一个具有特色的位置。在通常的情况下，人们容易忽视这个位置。特殊的位置往往具有特殊的表现形式和表现力。

背面方向拍摄常用于主体是人物的画面，可以将主体人物与背景融为一体。背景中的事物就是主体人物所关注的对象，便于启示观众去联想主体人物产生的内心感受。

背面方向的拍摄不重视人物的面部表情，而注重以人物的姿态，用背景形象语言表现内心感情。

2. 电视新闻画面的拍摄高度

在方向、距离不变的情况下，如改变摄像机与被摄对象之间的水平高低，画面上地平线位置的高低、远近景物在画面上展开的程度都将发生变化。这种水平高低的不同，形成了平摄、仰摄、俯摄三种不同的角度.

(1) 平摄：摄像机与被摄对象在同一水平线上进行拍摄。

平摄时被摄对象不容易变形，特别是平摄人物活动的场面，使人感到平等、亲切。

平摄自然景物时，地平线的处理很重要，如果为了强调上下对称，可以把地平线放在中间的位置。但一般情况下应该避免地平线平均分割画面的情况，少用天地各半的画面，否则远近将压缩在中间一条线上，使画面显得平淡、呆板。

（2）仰摄：摄像机低于被摄对象向上拍摄。仰摄有利于突出被摄对象的高大气势，能将向上伸展的景物在电视画面上充分展开。贴近地面的仰摄还能用于夸张运动对象的腾空、跳跃等动作，可以产生比实际生活更强烈的感受。

仰摄人物，容易显示出高昂向上的风貌，但应掌握分寸。还应注意在广角状态下近距离仰摄人物容易变形这一特点。

（3）俯摄：摄像机高于被摄对象向下拍摄。俯摄景物犹如登高望远一样，景物由近及远地在画面上由上到下充分平展开来。有利于表现地平面上的景物的层次、相互位置、地理环境等，给人辽阔、深远的感受。适用于表现盛大、开阔的场面。

俯摄人物时，适于展示人物与环境的整体关系，不适宜表现人物的神情及人物之间的细微的感情交流，有贬低、蔑视的效果。因此，在拍摄正面人物的中、近景画面时，不宜用俯摄。

3．电视新闻画面的拍摄距离

拍摄距离是指拍摄者与被拍摄对象之间的实际远近。同一对象，用同一焦距镜头拍摄，距离远近会使主体在画面上的面积大小及周围景物包括的多少发生变化，也就是景别的变化。距离近，主体大，包括的景物范围小，内容少，景深也短。距离远，主体小，包括的景物范围大，内容多，景深也长。

在镜头焦距不变的情况下，物距的大小与拍摄的范围的大

小、景深的大小成正比例关系。拍摄范围的大小，通常用景别来划分。一般说来，景别分为远景和全景、中景、近景和特写。

（1）远景和全景：远景是表现广阔场面的画面，它是从远离被摄体的观察点上拍摄，包括极大的景物范围；全景则是表现成年人的全身或场景全貌的画面，所包括的景物范围比远景要小。这二者没有明显的“量”的界限，这里合二为一进行阐述。

全景画面里，能够清楚看出人物及周围广阔的空间环境、自然景色，人物在画面里已不再成为主要的表现对象。这里被强调到突出地位的是人和他周围世界的关系，是环境对人的精神上的影响。这类镜头，在新闻专题片中常常用来宣泄某种情绪或造成某种气氛，在新闻短消息中则用来交代新闻事件的环境。如足球赛观众席上兴奋、狂欢的画面。

早期的电视理论认为电视画面是不适宜于用远景、全景景别的，理由很简单：看不清。然而，随着摄制、播放、收看设备质量的提高，远景、全景的屏幕效果已大为改善，这类景别已大量进入电视屏幕且受到欢迎。由于远景、全景所包括的内容多，屏幕又小，观众看清楚画面所花的时间也应相对延长。远景画面的时间长度不应少于 8 秒，全景画面的时间长度不应少于 7 秒。

（2）中景：中景是表现成年人膝盖以上或场景局部的画面，环境气氛不及远景和全景。这个景别的画面里，人物较为突出，能够清楚地展现人物的动作和感情。它既能表现一定的环境气氛，又能表现人物之间的关系；既能表现外部动作，又能适当表现人物内心活动和人物之间的感情交流，是电视新闻常用的景别。这类画面的时间长度应该给足 4 秒以上。

（3）近景：近景是表现成年人胸部以上或物体局部的画面。这个景别的内容往往以人物为主，景物为辅。近景画面中人物细小的动作也得到显著的表现，人物心理活动和面部表情都能被观众看清楚，易于产生心理参与、交流作用。这个景别同样是电视新闻的常用镜头。一些“摆拍”的新闻，因这种镜头距观众“近”，常常露出“虚假”的马脚。近景画面的时间长度不应少于 3 秒。

（4）特写：突出拍摄对象的某一局部，从细微处揭示对象的内部特征，揭示事物局部的外部特点和质感。表现人物感情的特写镜头，能把人物心灵深处的思想感情揭示出来，富有寓意性和抒情性，使人感到许多话语不能表达的微妙含意。

特写镜头有强烈、深刻的表现力。

大特写是特写镜头之一种，是用画面的全部来表现人物或事物的某一重要的局部，如人的一双眼睛、一只拳头，救护车上的红十字等。大特写也叫细部特写，在特别强调某些情绪或事物的局部时运用。①

特写这一景别在电视新闻画面中有着十分重要的作用，无论是揭示人物的内心世界，还是展现新闻事物的内在特征，都是能以最为肯定的信息内容供人们洞察秋毫，消除不确定性。除此以外，特写还可以弥补新闻消息一般不太涉及的“心理情绪”这一内容，使人们在接受基本信息的同时，感受特写细节所传递的感情信息。比如一些报道文物出土的消息，人们往往可以从“特写”画面中看到器物上斑驳的纹理、奇特的造型细节，从中感悟到历史步履的沉重等情趣，而这些感情内容，电视新闻的文字声音是不涉及的。

① 参看巨浪编著《电视新闻摄制》第 86～89 页，兰州大学出版社，1990。

特写的内容单一、集中，观众一眼便可看个清楚，画面的时间长度有2秒钟即可。

关于电视新闻的“画面景别时间”，系笔者经多次实际拍摄、屏幕播放的试验而认定，它和电影的景别时间有一定差异，具体内容见下表：

表4－2　画面景别时间差异比较

景　别	电视新闻画面景别时间	电影画面景别时间
远景	10～12″	8″
全景	8～10″	6″
中景	6～7″	5″
近景	4～5″	3″
特写	2～3″	1″

各种景别都有自己的表现力，各有所长，各有所短，不能互相代替。只有充分理解各类景别符号的划分和它的表现力，才能得心应手地在拍摄过程中加以应用。

二、长镜头和镜头运动

1．长镜头的由来和发展

在第一章我们已讲到，长镜头的历史几乎和电影同一天开始。电影先驱路易·卢米埃尔在1895年拍摄的世界第一批影片《工厂的大门》、《火车进站》中已经使用了长镜头手法，没有人为的痕迹。如前者是用一个全景长镜头，记录放工时厂门开了，女工们涌出大门，她们身后尾随了一些男工，还蹿出一条活蹦乱跳的大狗，此后厂门再度关上的全过程。卢米埃尔把他的摄影机带到家庭、花园、车站、海滨，去捕捉日常生活中丰富多彩的场面和万花筒般的变化。任何进入他摄影机镜头的

现场实景都全靠其自身的魅力征服观众。在1900年前后，他的影片获得了巨大的成功。这些新闻片、记录片成了后来记录片大师的启蒙教材。德国电影理论家齐格弗里德·克拉考尔在《电视的本性》一书中转引了卢米埃尔的头号摄影师梅吉希的一段话来概括卢米埃尔的作品："卢米埃尔兄弟已很恰当地规定了电影的真正领域。小说、戏剧足以表达人类心灵，至于电影，它所表现的乃是生活的动态、自然界和它的现象、人群和人们的变动。凡是运动的东西都在摄影机的拍摄范围之内。摄影机的镜头是向世界开放的。"①

然而，当时的许多人并没有认识到电影的特性，电影成了绘画家、戏剧家和魔术师的舞台。电影的长镜头特性只是被用来录制舞台剧、录制绘画作品，用来耍魔术、变戏法。电影成了传统造型艺术的附庸，本身并无特点可言。

1919年，前苏联的吉加·维尔托夫发表了他的第一个宣言，号召用新风格拍摄影片，即用"实况拍摄"的方法。他常常隐藏着摄影机，出其不意地捕捉生活。他的宣言成了"电影眼睛"派的纲领。他这一派的活动给记录电影带来了极大的活力，并为电影创造了一些新的样式。后来，他的影片成了十月革命胜利初期珍贵的历史文献。

在美国，几乎与前苏联同时兴起了一个杰出的记录片学派，它的创始人是罗伯特·弗拉哈迪。在他的杰作《纳努克》中，摄影机参与到爱斯基摩人的家庭中，把他们饮食、狩猎、捕鱼等方面的生活细节拍摄下来。其中用了一些非常有说服力的长镜头，如将逃跑的海豹和追捕的猎人相继包容在一个镜头里。这种长镜头手法到了五六十年代才受到理论家们的重视。

① 克拉考尔《电视的本性》第38页，中国电影出版社，1982。

卢米埃尔派和吉加·维尔托夫的“电影眼睛”派，这两大早期电影学派的实践几乎奠定了长镜头手法的原则，这就是：(1) 相信客观事物有其本身价值；(2) 以忠实记录生活为最高目的。

克拉考尔和法国的电影理论家巴赞分别在他们的著作《电影的本性——物质现实的复原》和《世界电影》中，对丰富长镜头手法的理论做出了重大贡献。长镜头手法正是在电影的记录本性的召唤下发展起来的，这一手法在电视新闻长片（5分钟以上）及记录电影片中已得到广泛的运用。

电视传媒界的突出优势在于它的现场感，它不像传统的媒分那样，在事实和复制品之间有一个中介人。它能够把现场的第一手资料直接交给观众，使观众产生“眼见为实”的可信性。这一优势来源于摄像机的记录本性，它同电影摄影机的记录本性是一致的。他为维护新闻的真实性提供了物质保证。但是，这并不是摄影机、摄像机可以自动完成的。由于手法的不当，真事拍假的事并不少见。因此，要真实地复原现实，还必须有长镜头手法做保证。从这个意义上来讲，长镜头理论及其技法，对于电视新闻来说有其不可忽视的指导与实用价值。它“强调真实地再现生活的原来形态”的理论基础，正是防止电视新闻采访失实的具体要求。电视新闻的现场采访、报道各种对话活动都要求记者运用长镜头保传新闻现场时空的高度一致。“直播”，更是长镜头传播魅力的最佳发挥。

2. 镜头运动的形式

(1) 推：是指被摄对象的位置不变，被摄景物由远及近、由小变大，越来越变得明显，景别却由大变小。

(2) 拉：同“推”相反，被摄对象位置仍然不变，被摄景物由近及远，由大到小，画面中容纳的环境范围逐渐增大，给

观众的感觉是开阔了视野。

(3) 摇：摄像机位置不变，只做角度变化。摇摄的方向可以从左到右，可以从上到下，也可以从右到左，从下到上，还可以斜摇，旋转摇，目的是使观众看清楚景物的各个部分。介绍这一物体与另一物体的外在关系。摇摄速度力求均匀，而且有一定的限制，不然将引起频闪效应，使人感到不舒服。这是因为人的两只眼睛有一定距离，只适宜看位移仅在 70 度弧内的物体，超出这一数值头脑就会被搅乱，引起厌倦感。

一般在摇摄静止物体时，为了不产生频闪效应，起幅画面或落幅画面应在静止状态时各拍 4～5 秒钟，利用广角镜头时的速度可以比摇摄远镜头快一些。

如果画面内容没有规定必须从右向左摇不可时，最好从左向右摇，因为这符合绝大多数人的视觉习惯和书写方向。

摇镜头有如下传播优势：

A. 能解决全景与中、近景的矛盾。全景能表现场面的宽广，但观众看不清景物的面目和细节。中、近景可以使观众了解景物的面目和细节，却不能表现场面全貌。面摇镜头可以二者兼顾，既使观众看清景物，又能交代场面。它同时还具有全景和中、近景的优点，弥补了彼此在表现力上的不足之处。实际上，全景包容不下的景物，往往依靠摇镜头来依次展示。

B. 摇镜头不用剪接便可更换画面内容，使画面更富有主观性和抒情性，易给观众以身临其境的感觉。

C. 能在一个镜头中交待清楚一个主体与画面外另一个主体的关系，使画面显得真实，面不值有些剪接那样让人产生疑问。

D. 能引导观众的注意力，把视线从甲处引到乙处。

E. 能有效地表现物体的宽度和高度。

（4）移：指摄像机在移动中拍摄静止或运动的景物。在拍摄小范围内慢速移动的物体时，常采用移摄技巧。大范围进行移摄通常是在运动的车船、飞机等上面进行。

（5）跟：摄像机始终跟随着运动的物体，使其始终在镜头之中。跟摄时摄像机的位置既可以不变，也可以变，依需要而定。

（6）甩：是摇摄技巧的一种特殊运用。是从一个目标极快地摇向另一目标，或者是在前一画面结束时镜头急速地转向，看不清中间过程。画面短时间变得很模糊，当镜头稳定下来时已经换成了另一个画面，造成心理上的紧迫感。

（7）转：即从一个画面逐渐转换到另一个画面，具有渐隐渐显的作用。转换时间可以通过手动光圈进行控制，也可以利用自动控制机构进行自动转换。

（8）变焦距：变焦距镜头由于焦距在一定范围内连续可变，因此利用变焦距镜头时，可以在摄像机位置不动的情况下随意选取画面的大小。

一个变焦距镜头可以当多个焦距不同的定焦距镜头使用。当把它调到短焦距时，它起着广角镜头的作用；当把它调节到长焦距时，它就起长镜头的作用。

变焦距镜头的主要用法和用途是：

A. 拍摄推、拉镜头。拍摄时，镜头焦距由短到长，被摄物体的影像由小到大，便是推镜头的技巧效果。拍摄中，由于环境和物体间的透视关系发生了变化，会使推镜头的表现镜头气氛随之变化，慢推可以产生压迫感，快推可以产生急促感。

如果镜头焦距由长到短，被摄物体影像由大变小，便是拉摄技巧效果。

B. 可以把远与近、局部与全部联系起来，利用变焦距镜

头从全景变到被摄体的特写，可以看出它是全局中的一部分，了解到局部和全局的关系。由特写到全景，可以了解某一被摄体所处的环境。

变焦速度的快慢，不完全是一种机械动作，它蕴含着摄制者的记录（或创作）意图。当前，有些记者无目的地盲目推拉变焦，这种“乱动”的行为恰好暴露了记者捕捉对象能力差的弱点。

第三节　蒙太奇的符号价值研究

一、蒙太奇的基础概念

蒙太奇（montage）——法语音译词，原义为建筑学上的构成——装配之意，借用到影视领域中则是形式与内容组合、构成的总称。

电影理论界对蒙太奇有诸多定义或阐释。如：

蒙太奇是电影导演的语言。正如生活中的语言一样，在蒙太奇中也有“单词”，即拍好的一段胶片，也有“句子”，即这些片断的组合。

——普多夫金：《电影导演与电影素材》

从正在加以发展的主题的各元素中，取出甲乙两人片断加以并列，就构成一个能将主题的内容最清楚地表现出来的形象。

——爱森斯坦：《蒙太奇在1938》

罗姆认为：“蒙太奇——这是艺术家的想法，他的思想，他对世界的视象，这种视象表现于怎样选择镜头和镜头对比，

使电影运用具有最富于表现力和最能引人深思的形式。"[①] 麦茨认为：广义蒙太奇是"通过适当方式把组合性共现原素组构为影片链"。雅克·奥蒙等在《影片美学》中认为："蒙太奇是通过对影片的视象和音响元素的并置、连结，以及（或者）时间长短的确定决定诸元素组构形态的原则。"我国著名导演张骏祥则认为："蒙太奇含义起码有这几个方面：（1）画面（镜头）的组织关系；（2）音响、音乐的组织关系；（3）画面与音响音乐的组织关系；（4）由这些组织关系而产生的意义与作用。"[②] 我以为：蒙太奇的基础概念是针对画面的构建关系而言的。实际上，人们在运用这一概念指导影视片制作时，早已超出了它涵括的内容，"蒙太奇"的完整概念包含三层意思：①作为影视片反映现实的构思方法——独特的形象思维的方法，即蒙太奇思维或蒙太奇原理；②作为影视片的基本结构手段、叙述方式，包括分镜头和镜头、场面、段落的安排与组合的全部技巧；③作为影视片剪辑、声画合成的具体技巧和技法。电视新闻的画面编辑，主要是涉及最后这一条的内容。

从总体看，蒙太奇是摄制者对影视片结构的总体安排，包括叙述方式（顺叙、倒叙、分叙、插叙、复叙、夹叙夹议），叙述角度（主观叙述、客观叙述、主观客观交替叙述、多角度叙述），场景、段落的布局。从横向看，包括画面与画面的组合关系、画面与声音的组合关系、声音与声音的组合关系，以及这三种组合关系所产生的意义与作用。从纵向看，包括对镜头的运用和处理（如景别、角度、拍摄方式、长度等），镜头的分切和组接，切而、段落的组接及转换。

① 罗姆：《简论蒙太奇》。

② 参见张凤铸著《电视声画艺术》第357页，北京广播学院出版社，1997。

二、蒙太奇在电视新闻传播中的符号功能和类别

蒙太奇是影视片反映现实的独特的结构方法，它贯穿于影视片摄制的全部过程之中：始于影视文字稿的构思，完成于影视片的最后剪辑、声画合成。既是思考认识过程，也是思维物化的技术过程。它的每一阶段都体现着摄制人员的蒙太奇思维。电视新闻的编辑，应该把握住从文字到画面的全部内容，在编辑合成中，要使思想与形象、形式与内容、局部与整体、主观与客观诸方面有机统一。

1．功能

前苏联电影艺术家吉甘把蒙太奇的职能归纳成三点：

A．把银幕上的动作分成时间和空间各不相同的片断；

B．把这些片断、镜头连接起来，不仅为了造成情节的合乎逻辑顺序的发展，面且也为了把各种不同的镜头加以组合和对比；

C．创诸特殊的银幕时间与空间。

这三点，也就是分镜头、组织镜头和创诸电影特殊的时空。

蒙太奇的组织功能包含多方面的意思，如组织并挖掘单个镜头的各种性能和潜力，运用选择法、对列法、撞击法等对不同的镜头进行组织和再创造；同时对各种表现元素：人、光、声、色、景、造型进行有机的综合和创造新的质。

《电影原理与制作》一书中列举了蒙太奇 15 条不成规定的法则：

（1）场所的转换——当镜头转换之后，如果背景不同，即表示空间的转换。

（2）掘影机位置的转换——利用摄影机镜头距离的不同，来造成连接。

(3) 摄影技术的转换——运用“淡”、“融”、“化”等摄影技术来转换。

(4) 细部的强调——在一个场景中，找出一项特殊的细部用特写强调出来，然后转换下一镜头。

(5) 分析——用镜头分析事物所形成的蒙太奇作用。

(6) 过去——回忆、侧叙过去事物的显现。

(7) 未来——用暗示、伏笔、铺垫来展现未来的事物。

(8) 平行描写——两条情节的线路此起彼落，利用插接来展开叙述。

(9) 对照——使用相关镜头来做对照。

(10) 联想——镜头与镜头之间所引起观众的联想。

(11) 集中——使用归纳法，将相关的镜头集中起来，重点铺展。

(12) 扩大——强调气氛时，将必要的镜头系列予以扩大使用。

(13) 重复——镜头中有关的事物重复出现，使观众增加深刻的印象。

(14) 叠印——利用冲印技巧，使画面产生多层次的变化，描写一件事物的快速过程。

(15) 画面本身的变化——画面形式与内容的变化，使其构成产生蒙太奇作用。

蒙太奇的组织、剪辑、创造首先要让观众看懂，要符合人们日常生活中观察和认识事物的习惯。为此，马赛尔·马尔丹在《电影语言》一书中提出了上下镜头转换的基本要求——

由于镜头中出现了一个人物，因此，下一个镜头将使我们看到：

A. 他真正看到或当时正在看的东西；

B. 他思考的，他的想像或回忆所引出的事物；

C. 他力图看到的事物，他的思想倾向（例如：他听到一种声音，摄影机随即向观众展示声源）；

D. 在他的视线、思想或回忆之外与他仍有关的人或事（例如：某人在对方不知道的情况下掩蔽起来，监视对方）。[1]

综上所述，蒙太奇的功能大致有六，分叙于下：

（1）选择与取舍、概括与集中。通过镜头、场面、段落的分切与组接，可以对素材进行选择和取舍，选取并保留主要的、本质的部分，省略删节繁琐、多余的部分，这样可以突出重点，强调具有特征的富有表现力的细节，使内容表现得主次分明、繁简得体、隐显适度，达到高度的概括与集中。

（2）引导观众的注意力，激发观众的联想。由于每个镜头只表现一定的内容，组接有一定的顺序，就能严格规范和引导着观众的注意力，影响观众的情绪和心理，激发联想，启迪思考。这样不仅帮助观众理解片子的内容，而且引导观众的参与心理，形成主体、客体间的共同“创造”。

（3）创造独特的画面时间和空间。运用蒙太奇的方法对现实生活的时间和空间进行剪裁、组织、加工、改造，使之成为独特的表述元素——画面时间和画面空间，使画面时空在表现领域上极为广阔，在剪裁取舍上异常灵活，在转换过渡上分外自由，从而形成不同的叙述方式和结构方式，以反映丰富多彩的现实生活。

（4）形成不同的节奏。所谓节奏，本是一个音乐术语，是由节拍的强弱或长短交替出现，形成音响运动的合乎一定规律

①　参见张凤铸著《电视声画艺术》第377～379页，北京广播学院出版社，1997。

的轻重缓急。“节奏”借用到影视画面中，则是指主体运动、镜头长短和组接所完成的片子的轻重缓急。蒙太奇是形成影视片节奏的重要手段，它将画面内部节奏和画面间的外部节奏、视觉节奏和听觉节奏有机组合以体现事物发展变化的脉律，使片子的节奏丰富多变、生动自然而又和谐统一，产生强烈的传播力度。

(5) 组织、综合各种语言符号。通过蒙太奇将影视整体各种语言符号（视觉语言人、景、物、光、影、色、画面和听觉人声、自然音响、音乐）融合为运动的、连续不断的、统一完整的、声画结合的屏幕、银幕形象。

(6) 表达寓意、创造意境。镜头的分切和组合，相互作用，以产生新的含意，即产生单个的镜头、单独的画面或声音本身具有的思想含意，可以形象地表达抽象概念，表达特定的寓意，或创造出特定的意境。

2. 类别

要给蒙太奇分类是难的，正如要对文章做法分类一样。文无定法，是反映写作方法多变的特征。蒙太奇，作为反映视觉感觉规律，进行图像及声画“做法”的方法内容，也是因时因事因景而异，茫无定法的。国内的说法，国外的说法，各家都有一套自以为是的内容。为了方便于应用，我们综合诸说，分述于下：

已有的蒙太奇名称不下 20 种，但根据它们所表述的生活内容、心理活动的共同规律，可归纳为两大类进行研究和应用。就电视来说，只要掌握了大类特点，各小类的运用亦可得心应手。这两个大类就是叙事蒙太奇和表现蒙太奇。

(1) 叙事蒙太奇，又称叙述性蒙太奇。它用以交待情节、展示主旨。叙事蒙太奇是按照情节发展的时间流程、逻辑顺

序、因果关系，来分切组合镜头、场面和段落，表现动作的连贯，推动情节的发展，引导观众理解所反映事情的内容。它是影视片中最基本的、常用的叙述方法，更是电视新闻最主要的表述方法。其优点是脉络清楚，逻辑连贯，明白易懂。请看《我国在四川中部成功回收一颗首次为国外提供搭载服务的卫星》（四川电视台拍摄），这条时间长度仅50秒钟，文字稿260个字，用了四个镜头：

①卫星回收场地（全景，俯拍）；

②农民在水田里帮助抬“回收舱”（全景，摇摄）；

③“回收舱”（特写）；

④“回收舱”被直升飞机吊运远飞而去（全景）。

表4－3 叙事蒙太奇名称、主要内容及其作用表解

类别	蒙太奇名称	主要内容及其作用
叙事式蒙太奇	平行式蒙太奇	两条或两条以上的情节线索的平列表现，分头叙述而统一在一个完整的情节结构之中，是平时所称“话分两头”的手法。
	连续式蒙太奇	是一个动作或一条情节线索的连续发展，具有层次分明、条理清楚的特点，是最主要的叙述方式。
	交叉式蒙太奇（又称交替式）	是一平行动作或场景的迅速交替，由平行蒙太奇发展而来的，它所表现的两条以上情节线索的严格的同时性是交叉的基础，有益于加剧冲突。
	重复式蒙太奇（又称复现式）	重复出现前面已现过的各种构成元素（如人、物、场面、声音），产生独特的寓意和传播效果。
	积累式蒙太奇	将一系列性质相同或相近的镜头连接在一起，通过视觉的积累效果，造成强调作用。

（2）表现蒙太奇，又称对列蒙太奇。它以加强内涵表现力和情绪感染力为主旨。与叙事蒙太奇不同的是，它不注重事件的连贯、时间的连续，而注重画面的内在联系。它以两个镜头的并列为基础，在形式上或内容上相互对照、冲击，从而产生一种单独镜头本身不具有或更为丰富的含意，以表达某种情感、情绪、心理或思想，给观众造成强烈印象。运用这一表现手法的目的不是叙述情节，而是表达情绪、表现寓意、揭示含意。

表4－4 表现蒙太奇名称、主要内容及其作用

类别	蒙太奇名称	主要内容及其作用
表现蒙太奇	隐喻蒙太奇	这是一种比喻手法，通过镜头的连接将不同形象加以并列，以甲比乙，以此喻彼，暗示一种视觉上的直喻，使内容更含蓄。
	对比蒙太奇	以镜头之间在内容上（如生与死）、形式上（如大与小）的对比，产生相互强调、相互冲突作用，以强化所要表现的主题。
	心理蒙太奇	通过镜头或音画的有机组合，直接而生动地展示出人物的心理活动、精神状态（如回忆）。
	抒情蒙太奇	通过画面组合、创造意境，使情节发展充满诗意
	理性蒙太奇	通过画面组合、透过对列形式，产生深刻的内在思想含意。

它可以是人物形象的对列，也可以是景物造型的对列。请看广州电视台关于《广州高校学生游行抗议北约暴行》的电视新闻报道——

导播：中国驻南联盟大使馆在今天（1999年5月8日）早上被北约导弹袭击的事件引起了广州各界群众的义愤，而各大高校的师生率先行动，走上街头。傍晚，大批学生就在美国领事馆和有多个北约国家驻穗领事馆的广东国际大酒店前示威，场面浩大，学生情绪激昂。由曾毅铭和梁京讲述现场情况。

录播：中国驻南联盟大使馆被北约导弹袭击的消息传来之后，广州的各高校学生上午在得到有关方面的同意后，迅速从四面八方走上街头，中山大学的师生最早聚集在学校正门，他们手上都拿着抗议标语；而广东省教育学院的师生更是一路高呼口号、挥舞着国旗冒雨游行（现场+现场声）。（采访）。除中大之外，其他高校冒雨游行的学生到了下午5点半左右人数开始进入高峰，在其后的近两个小时内，大批学生在广东国际大酒店门前示威，他们高呼反对北约侵犯我国主权和干涉南联盟内政的口号，情绪十分激昂（现场10秒钟）。警方出动大批警员在现场筑起人墙维持秩序（现场5秒钟），各高校纷纷派出学生代表进入国际大酒店内的法国、英国、荷兰等北约国家驻穗领事馆递交抗议书（现场5秒钟）。高校的学生代表在门口高呼口号并宣读抗议书，以示对北约行径的极大愤慨（现场10秒钟）。6点钟过后，在国际大酒店门前的学生人数达到高潮，学生反对北约的情持更为激烈（现场5秒钟），而警方继续加派人手（现场3秒钟）。6点半左右，部分向北约国家递交了抗议书的师生代表通过警方防暴车

上的扩音设备表示示威目的已经达到，请学生冷静，撤离现场（现场 10 秒钟），警方也开始疏散行动（现场 5 秒钟）。（现场：从 7 点开始，在场的学生递交抗议书后，在警方的协助下，有秩序地离开现场。）广州电视台记者报道。

这条电视新闻抓住学生们激昂的情绪、警员维持秩序、北约国家驻穗使馆的冷清等场景，通过画面组合，创造出了中国人民无比愤慨的情境，不失为成功的抒情蒙太奇好电视新闻。

第四节 特技的符号意义

一、什么是特技

这里的特技特指电视新闻镜头转换技巧，有些著作中称之为纯技巧转换——是指这样一些镜头转换方式，它们并不完全依靠镜头的内部因素，如事物发展变化的连贯性、事物间的相似性、或者一些过渡缓冲因素等来承启镜头。在外在特征上，它与切换的区别在于，它不是瞬间转换镜头，而存在一个延时的过程。其主要职能就是使观众明确意识到镜头与镜头间、场景与场景间、节目与节目间的间隔、转换或停顿，以及使转换平滑并制造一些切换不能产生的效果。

二、特技常用的手法

1．淡入淡出

也叫渐隐渐显，在前一个镜头的结尾，画面从有到无的过程叫渐隐，即慢慢关上镜头快门，在后一个镜头的开头，画面从无到有的过程叫渐显，即慢慢打开快门。淡入淡出是一个连续的过程，其渐变的速度可以大不相同，上限就是切，下限则可以在中间出现黑画面。与切换不同，淡人淡出是一种明显的

转场设计，用于大段落转换，指明时间连贯性上有一个大的中断。它在节目断点明确地打上标记，一如文章段落与段落之间的句号。有人也经常把淡入淡出视同于舞台上幕落和幕起。

2. 化

也叫融——这一转换方式实质也是前一个镜头以渐隐结束，后一个镜头以渐显开始，但与淡入淡出的区别在于，其渐隐渐显的过程是同时进行的，而不是分前后进行的，所以看起来两个画面是重叠的。效果是后一个镜头融化前一个镜头。化的速度也是可以变化的，既可以很快，也可以很慢。化在较长的新闻专题片中，主要用于较小段落的转场，或表示一个在时间或空间上的较小转变，或表示在两个地方同时发生的事情。

化的过程涉及相印的两个画面，如何处理好这个过程呢？效果优异的化，从视觉上讲首先应该是两个画面的协和。譬如两个画面都是手表的特写，前一个手表的时针指在6点钟，后一个指在12点钟，前一个画面渐渐融入后一个画面，自然而美妙地反映了一个时间跨度，这便是一个被经常采用的例子。

由于化在转换画面时，往往能产生柔和的效果，因而也常常过分地受到了“青睐”。应该指出，比起“切”来，花费时间较多，应该“珍惜”地使用。如果应该用直接的方式把正在变化的事情告诉观众，特别是在电视新闻中，就应该尽可能地用“切”来变换镜头，因为只有“切”才是最直接、最明了的转换手段。化的成功往往建筑在摄像机镜头正确的运动和恰当的时间选择的基础上，任意选择两个镜头相融并不能产生理想的效果。

3. 叠化和叠印

叠化是指用一幅新出现的画面叠在即将消失的画面上来转换镜头的方式。与化的区别是，有渐隐但没有渐显。叠化主要

用于表明时间转移，通常描述同一人物或事物在不同时间内的表现。叠化的另一个作用，就是在需要连续采用表现同一主体的一系列镜头时，为避免过于跳而用它代替直接“分切”。

这里要注意区分叠化与叠印的区别。叠印是将两条或两条以上不同片子叠合在一起，通过一个镜头可以看到其他镜头，用以表现回忆、想像、梦幻以及时间流逝，同时构成的并列形象能使观众产生联想。它没有渐隐的过程，也没有渐显的过程。

4．划

划这种技巧转换原来是指将一幅新的画面逐渐划过屏幕，以取代原有的画面，两个画面之间存在一条明显的界线，当新的画面完全取代原有的画面时，划的过程结束，界线也就消失。其特殊形式是圈入圈出，在旧故事片中运用得相当广泛。在今天的电视时代，划的方式和方向则千变万化，先进的特技发生器可以提供无限多的划的组合形式。譬如，电视新闻节目中经常使用“软切格”技术，它就是对传统有明显边界的硬划的重要改进。在“软切格”过程中画面之间没有明显的分界线，画面之间的转换是以画面的扩散、渐变为特征的，它减低了硬划的触目程度，使之看起来更像叠化而不像传统上的划了。又如，当划的过程在中途停顿下来，可创造一种分割的屏幕效果，即在同一个屏幕上出现多个画面，这种存在多个画面的屏幕可以用来表现同时发生的几个事件和动作，也可以用来从不同视点、不同距离表现同一个事件和动作。不过应该指出，随意将一个电视屏幕分割成若干画面是不足取的，因为电视屏幕的尺寸是有限的，且观众在同一时间里也只能处理一定量的视觉信息，屏幕分割过频过碎，许多东西会被观众忽略掉，弄得不好还会制造混乱，使观众分心。

相对而言，划是人工痕迹最明显的一种转换方式，但当一位电视新闻节目的编辑需要唤起人们对转换的注意时，划是很有用的，很容易吸引观众的注意力。

5．定格

定格就是画面静止，从视觉效果上看是摄像机镜头不动，被摄对象也不动。这一技巧目前在电视剧收尾时用得很普遍，形式是镜头由动变静，成定格。在电视新闻记录片中由动而静的定格用于段尾和片尾，由静而动的定格则用于段头和片头。也有用于段落中间的定格形式，如静止的相片变活，可引出回忆或进行倒叙。

6．翻转

就是画面在屏幕上进行旋转，旋转中换成新的镜头。这一转换技巧电影极少用，但是先进的电视特技机却可以运用自如。翻转适宜连接对比画面和变换时空。①

本章小结

一、主观性具象语言，突出了电视采编人员对摄影手段的主观把握。

二、无论是构图的确立还是镜头的运用，无一不体现电视从业人员的整体素质。

① 参看黄匡安编著《电视编辑》第58～62页，复旦大学出版社，1991。

第五章 抽象性语言符号在电视新闻传播中的基础地位

“电视虽然也播放艺术类节目，但是它主要不是艺术欣赏工具，主要是社会信息传播工具。这仅凭电视以新闻立台和谈话节目大发展就可以决定。”① 电视谈话节目之所以“走红”全球，获得如此高的收视率，产生如此大的社会影响，有节目传播内容开拓之功，然而更主要的是它从节目的传播方式与手段、传播模式等方面深刻地体现了电视传播的本质特征，体现了电视人对现代电视传播的发展趋势和先进传播观念的准确把握。

如我们在前面章节中所述，符号是人类认识事物的媒介，人类的信息传播只有凭借某种符号才能进行。世界上没有离开符号而单独存在的信息，也没有不包含信息的符号。和人类的其他传播活动一样，以传播信息为主要任务的电视传播同样需要依赖相应的符号才能进行。就符号而言，电视传播是以连续运动的图像、声音和文字为信息的基本状态，即声画兼备，这种声画兼备的传播特色，指的是电视所拥有的语言符号（解说、文字、人物同期声讲话等）和非语言符号（画面、音乐、

① 见朱光烈《“声画结合”论批判》，载《现代传播》1999 年第 4 期。

音响等）综合运动的总体形式。电视信息内容是作用于人感觉器官而被接受的，观众在接收到画面或声音的刺激以后，通过想像唤起了对事物的形象感。在电视学术界，长期存在电视传播是以画面（画）为主还是以语言（声）为主的两种争论。“主画说”认为，电视是视觉艺术，画面是电视区别于报纸和广播等其他媒介的特点，也是电视传播的独特优势。画面是电视构成的基本形式，是电视的细胞。因此，电视语言是画面语言，画面是电视节目的主要表述工具，电视节目主要也是靠观众对画面的感觉从而获得对内容的解读的，声音语言只是发挥为画面服务的解释、说明或补充等功能。“主声说”则认为：在电视传播的许多节目中，画面并不是一个不可或缺的因素，因为即使关掉画面，电视照样可以通过声音语言来传播信息，而且这也并不影响观众对信息的完整接受和理解。由此而得出结论：在电视传播中，声音语言重于画面语言，画面只是对声音所传递的信息起证实作用。

任何形式语言的应用和研究都离不开对于语言环境的依赖。就电视本身而言，电视这种现代传播媒介从一诞生起，就是一个声画兼备的传播媒介，缺少这两个要素中的任何一个，就不再是电视这种媒介，只有声音却没有画面的传播媒介是广播，而只有画面却没有声音的媒介则是一种不成熟的传播媒介(如同电影发展初期的无声默片一样，在有声片一出现之后便立刻消失了)。因而声画在电视传播中发挥的作用是同样重要的主体功能，二者密不可分，更无主次之分。各执一端的声画之争是毫无意义的。

许多讨论声画关系的文论中，在引用到笔者的论述之时，都把我看做是主声派，其实这种结论是建立在对我的学术观点的偏颇理解基础之上的，十年前，我就在《电视新闻学》中旗

帜鲜明地提出过“声画双主体”说，并努力进行了较为详尽的论证——当然我之“双主体”说是建立在肯定抽象语言在电视新闻传播中的基础性地位的前提下的。概括地说，不承认“双主体”，就容易“堕入”主声说，不承认抽象语言的基础地位，则容易重弹主画说老调（声画结合论者，即是例子）。在这一看似矛盾的结论中，凝聚了笔者多年艰辛探索的汗水。本书中，我将用两章的篇幅系统阐述这一观点。这一章主要讲抽象语言的问题。

笔者认为，抽象语言在电视传播中的地位是由电视的社会功能和抽象语言符号的传播特点决定的。就社会功能来说，电视的功能是多种多样的，主要有传播新闻、舆论监督、传授知识、提供服务、愉悦身心等。作为一种大众传播媒介，电视也提供娱乐，但它的主要任务却是传播新闻、艺术、社教、广告以及教育等各种社会信息，而社会信息的传播则主要依靠以传播抽象意义和理念见长的人类漫长社会发展中形成的语言符号来进行的，这和以画面为主或画面崇拜的电影理论完全不同。

第一节　人类语言文字的生成

一、人类学家的探索成果

萨丕尔说过：“人类学家惯于凭种族、语言和文化这三个纲目来研究人。”① 格里姆也说过：“我们的语言就是我们的历史。”②人类学，无论是体质人类学，还是文化人类学都和语言学的关系十分密切。无论在历史上，还是现在，人类学的研究

①② 均转引自伍铁平《语言学是一门领先的科学》，北京语言学院出版社，1994。

都直接地推动或间接地影响了语言学的发展。

体质人类学家在研究人和群栖动物特别是灵长类高智能动物传达意见的方法时，得出了语言是人类的惟一功能和重要文化特征的科学结论。此外，通过考古学对史前猿人的生物学考证，从脑容量、颅骨指数等方面验证了人类语言发展的物质基础，为语言学的研究提供了可靠的资料。语言的起源问题在18世纪一度进入热潮，但是，“由于受材料和整个认识水平的限制，总的来说，当时学者对这一问题大都仍抱着猜测的态度，解释常常显得过于简单化，因此还不可能得出真正科学的答案”。恩格斯最终运用人类学的资料对人类语言的产生和发展做出了宏观的分析和科学的阐释。语言的产生和发展是人的社会化所决定的，是劳动的产物。“人们在社会劳动的过程中，由于交流信息和协调行动的需要，当这种需要达到彼此间有些什么非说不可的地步时，语言也就自然而然地形成了。”① 而且，直立行走改善了人的喉部、胸腔结构和整个发音器官；烹煮熟食而不再茹毛饮血又改善了营养，扩大了脑量，为语言的产生提供了可能性。“语言是从劳动中并和劳动一起产生出来的，这是惟一正确的解释。”这样，恩格斯的以人类学的科学研究为基础的“劳动起源论”，使得那些诸如“摹仿说”、“感叹说”、“拟声说”、“手势说”等语言起源说就显得苍白无力、捉襟见肘，从而具有经典意义。

早在抽象语言符号系统出现以前，人类便已开始相互沟通了。最原始的语言系统是以触觉、视觉或有时以嗅觉来传遍意义，绝少使用发声机制。这种传播主要依靠身体运动——站

① 参看阮咏梅《人类学研究对语言学家的启示》，载《宁波大学学报（人文科学版）》1997年第3期。

姿、手势、面部表情、手足动作来进行，另外还包括某些讯号（如山顶火光）和标示（如土堆代表墓地，石堆代表道路），全属具象语言符号传播。

哈瑞森（Randall Harrison）曾指出具象语言符号传播的四种符码，他所说的符码指的是某种记号形式：

（1）表述符码：这是指所有透过肢体动作来表达的具象符号，包括面部表情、眼波、目光接触、站姿、手势、触摸、体味，以及与言语相连的具象符号，如音色、音高、音速、停顿、笑声、叹息声、呼喊声等等。

（2）工艺符码：包括衣着服饰、化妆用品、地位象征、艺术饰品、室内装饰、建筑设计等。

（3）媒介符码：包括标题大小、版面位置、色彩运用、摄影角度、乐音效果、播送次序等。

（4）情境符码：这一类型的符码主要涉及时间及空间的运用。包括近距离与远距离的交谈、办公室的摆设——如从桌椅的拥挤与否及桌面上的月历及电话，可以看出办公室使用者的工作内容及作业方式等。①

佩伊(Mario Pei)在他的名著《语言的故事》中估计，以上述的符码为基础，至少可以创造出 70 万种不同的记号组合，足以发展一套精密的现代语言。接着佩伊设问：为什么人类传播选择了语言文字，而非身体姿态或具象语言符号的方向呢？佩伊自己的回答是："假使人类选择了第二条路线，口腔也可能只被用来进食与呼吸，因而发展出一套截然不同的意义传递方式。"

关于这种非口说语言的例子并不罕见。北美的部分印地安

① 以上见哈瑞森《nonverbal communication》p.93－113. in Ithiel de Sola Pool and Willbur Schramm（eds），Handbook of Communication（Boston：Houghton Mifflin，1976）。

部落曾创造一套手势语，使不同种族的代表可以共聚一堂集思广益。聋哑人士所学习的手语则是另一个例子。著名的海伦·凯勒向人类证明即使又聋又盲，只要能为每件事物命名（如用点字），即使不用任何声音与形象，仍可以进行有效的沟通甚至写作。研究超感知觉的学者常常被视为怪异而不科学，但他们就是在寻找人类传播的另一条路。他们认为超脱视觉、听觉、触觉、声音及肢体局限的惟一方法，就是建立一套迥异于传统方式的记号与意义关系。

那么，人类究竟为什么选择了口语而非姿态的道路呢？

在本书正式回答这一问题之前，先列举学界已有的两种解释，供读者参考。一种认为，这是因为抽象语言符号在传递复杂及抽象内容方面要比具象语言符号强的缘故。举例来说，如果要计算及说明物理上的测不准原理，用语言来解释就会比非语言简单得多。况且语音远较姿态来得精密及富于变化。另一种认为，口语传播使双手得以移做他用。这是达尔文的看法，也是说明语言高度进展与工具高度进展有关的一项理由。另外，手势语在部落间与文化间的沟通效果也不如想像中好，那是因为具象语言符号在不同文化中有着截然不同的意义，而除了用语言，你将难以说明它们的不同。比方说美国观众会对不满意的表演报以嘘声，欧洲人却是以口哨来表示，亚洲人则是以嘘声表达对某项演出的赞赏。欧洲女孩如果走在美国街上，会将男孩的哨音解释为反感的表示——除非已有人向她说明美国人“泡妞儿哨音”代表的意义。口语的道路显然比其他路径更能避免不确定与混淆的发生。①

---

① 参看 Wilbur Schramm《人类传播史》（中译本，游梓翔、吴韵仪译）第55～64页，台湾远流出版公司，1994。

根据美国普林斯敦大学的心理学家詹尼斯的研究，语言应该出现在第四冰河时期，约公元前七万至一万年间。在这一时期，气候的酷寒及经常迁徙的需要在挑战着为数稀少的人类，他们必须适应各种环境，必须凝结所有可资利用的力量以求取生存。再加上当时工具使用频率增加，为了使沟通不致妨碍他们的工作，免用双手的语言自然比手势语要受欢迎。移入地理环境及气候均十分陌生的北方后，夜晚及冬季都变得漫长，也使得使用视觉讯号的困难度增加。而夜间狩猎及长年居住在黑暗的洞穴中，更可能促使人类用常常伴随某些活动出现的声音讯号，来取代某些视觉及触觉讯号的功能。当时处理动物叫喊的边缘系统已逐渐迁移至更大的皮质区内，使人类能用语音去完成更多样、更复杂的目的。

詹尼斯认为，语言的第一步应是对兴奋的叫喊进行修饰，使其代表某种特殊意义。“让我们想像某位洞穴居民在剑齿虎靠近时所发出的‘哇唏’声”，他在一次会议上解释说：“他所发出的讯号在强度上或许与危险的强度相仿——末尾音位强度相似。……老虎如果站得较远，则喊叫的强度就较弱，末尾音位也不同。换言之，那是较软性的一声‘哇唏’，于是这些末尾便成为首批修饰远近距离的模态语。下一步的发展是某种特殊的喊声及其末尾音位被区分出来赋予其他意义，句法语言于是逐步形成。”再下一阶段的发展即是命令的时代，命令的前身可能就是由叫声区分出来的某些模态语。例如，在狩猎聚会中“咿”或许代表“靠过来些”，“呜”则代表“走远点”之意。随命令之后发展的是名词——飞禽走兽的名称最早，其次为事物，最后才是关于人类的名称。接着再发展出动词及语言

的其他各组成部分。[1]

原始语言符号的一个显著特点就是语词的运用与生动具体的事实表象结合十分紧密。原始语言的这一特点，在根本上是由于当时人们抽象思维能力尚不发达的缘故。在原始人的头脑里，意识只是以心理映象的形式存在着，这就决定了在他们所使用的语词中只有具象的、描述性的语词，而绝少有抽象的、概念性的语词。法国人类学家列维—布留尔(Lucien Levg-Bruhl)在《原始思维》一书中曾引用了大量材料来说明这一点。例如，在海士麦岛，“没有名称表示颜色。颜色永远是按下面的形式来指出的：把谈到的东西与另一个东西相比较，这另一个东西的颜色被看成是一种标准……如 kotkot（乌鸦）这个词是用来表示黑色的。所有黑色的东西，特别是有光泽的黑色的东西都叫做 kotkot，likutan 或 lukutan 也是表示黑色的，但多半指暗黑色；toworo 表示烟煤烧焦后的黑色；luluba 是长满梣树丛的沼地的黑色的污泥……对于其他颜色，如白的、绿的、红的、蓝的等，也有这样许多的区别”。只有“随着人类智力的逐步发展，对客观事物概括能力的不断提高”，才“使得语言逐渐摆脱了对感性映象的直接依赖，而发展成为一种共义的符号体系”[2]。

原始村落的创建催生了文字。村落居民所能见到的同类远较在此之前渔猎时代为多，造成了各种传播沟通活动的激增：有更多的人从事相同的工作，谈论共同经验的需要也就更多。人们较少迁徙狩猎，长期定居导致了某些崭新社会制度及措施的发展：如数百人居住的村落需要一个政府来加以管理，拥有数百居民的政府比十几二十人的村落更易于建立学校。渔猎采

---

① 参看 Wilbur Schramm《人类传播史》（中译本，游梓翔、吴韵仪译）第 65 ~ 67 页，台湾远流出版公司，1994。

② 刘智《新闻文化与符号》第 26 页，科学出版社，1999。

集时代的私人财产较少，公有财物较多，但对村落居民而言，记录各项物品谁属则相当重要。为了防止近亲通婚，族谱的记载也成为必需。换句话说，村落的出现引发了更多的传播沟通行为，传播沟通行为的激增随之促成了更多社会制度与合作机制的建立，这些制度与机制又接着引发了更多的传播与沟通行为。

这种环境孕育了文字发展的温床，不过文字的出现还有远古以来的长期背景。多数的证据显示，文字是古代人类用来弥补其自身记忆力不足的一种办法，而非一开始就以传递资讯为目的，记录才是它为人所需的原因。在文字出现前，那些使狩猎更为成功的知识全都只能依靠一代又一代的口耳相传。如果有什么事可以流传后代的话，那一定是某人记住了它，诚如法布尔的妙语："历史，是被人记住的话。"长久以来人类对有效记忆能力的殷望，是文字发明的基柱之一。①

大部分的文字都是源起于图画的——即"图形文字"。所以洞穴画家的具象画作可以说是为文字的发展开启了一条大道。不过，具象艺术并非惟一的道路，工具外表上抽象的雕饰也成为早期文字仿效的另一种对象。另外还有一些符号是源自人类计算和测量上的需求，例如直到今天西方人仍用 foot（脚、英尺之意）测量长度、用 hand（手，常用来量马匹的高度）测量动物的身高。没有任何书写符号是完全具象的，很多事情根本无法以图画来表达，因此势必需要抽象符号以补具象符号之不足。

---

① 参看 Wilbur Schramm《人类传播史》（中译本，游梓翔、吴韵仪译）第77～80页，台湾远流出版公司，1994。

二、语言学家的认识

关于文字的问世过程，已多有著述，无须本书赘言。我们要指出的是，抽象语言的产生是人类传播史上对具象符号系统具有革命意义的创新，其深远影响怎么估计都不过分。在阐述抽象语言的传播价值之前，我们先来认识其符号特性。

在索绪尔之前，在绝大多数人看来，语言，归结到它的基本原则，不外是一种分类命名集，即一份跟同样多的事物相当的名词术语表。

索绪尔在《普通语言学教程》中评论，“这种观念有好些方面要受到批评”，因为，它假定有现成的先于词而存在的概念，它没有告诉我们名称按本质来说是声音的还是心理的，例如 arbor（树）可以从这一方面考虑，也可以从那一方面考虑。最后，它会使人想到名称和事物的联系是一种非常简单的作业，而事实上决不是这样。但是，“这种天真的看法却可以使我们接近真理，它向我们表明语言单位是一种由两项要素联合构成的双重的东西”①。

索绪尔用以下文字对语言符号的性质作了分析：

> 语言符号连结的不是事物和名称，而是概念和音响形象。后者不是物质的声音、纯粹物理的东西，而是这声音的心理印迹，我们的感觉给我们证明的声音表象。它是属于感觉的，我们有时把它叫做“物质的”，那只是在这个意义上说的，而且是跟联想的另一个要素，一般更抽象的概念相对立而言的。
>
> 我们试观察一下自己的言语活动，就可以清楚地看到音响形象的心理性质：我们不动嘴唇，也不动舌头，就能

① 索绪尔著《普通语言学教程》第100页，商务印书馆，1982。

自言自语或在心里默念一首诗。那是因为语言中的词对我们来说是一些音响形象，我们必须避免说到构成词的“音位”。“音位”这个术语含有声音动作的观念，只适用于口说的词，适用于内部形象在话语中的实现。我们说到一个词的声音和音节的时候，只要记住那是指的音响形象，就可以避免这种误会。

…………

这两个要素是紧密相连而且彼此呼应的。很明显，我们无论是要找出拉丁语 arbor 这个词的意义，还是拉丁语用来表示“树”这个概念的词，都会觉得只有那语言所认定的联接才是符合实际的，并抛开我们所能想像的其他一切。

这个定义提出了一个有关术语的重要问题。我们把概念和音响形象的结合叫做符号，但是在日常使用上，这个术语一般只指音响形象，例如指词 arbor 等等。人们容易忘记，arbor 之所以被称为符号，只是因为它带有“树”的概念，结果谈感觉部分的观念包含了整体的观念。

如果我们用一些彼此呼应同时又互相对立的名称来表示这三个概念，那么歧义就可以消除。我们建议保留用符号这个词表示整体，用所指和能指分别代替概念和音响形象。后两个术语的好处是既能表明它们彼此间的对立，又能表明它们和它们所从属的整体间的对立。至于符号，如果我们认为可以满意，那是因为我们不知道该用什么去代替，日常用语没有提出任何别的术语。①

三、人类抽象语言产生的革命意义

① 索绪尔著《普通语言学教程》第 101～102 页，商务印书馆，1982。

从信息传播的角度看，我认为人类抽象语言产生的革命意义主要在于以下两点：

1. 抽象语言符号实现了符号的任意性和强制性的对立统一

正如索绪尔所说："能指和所指的联系是任意的，或者，因为我们所说的符号是指能指和所指相联结所产生的整体，我们可以更简单地说：语言符号是任意的。"这个原则支配着整个语言的语言学，其例证是不胜枚举的。人们经过许多周折，终于发现了这个原则是头等重要的。索绪尔预言：等到符号学将来建立起来的时候，它将会提出这样一个问题："那些以完全自然的符号为基础的表达方式——例如哑剧——是否属于它的管辖范围?"他指出："假定它接纳这些自然的符号，它的主要对象仍然是以符号任意性为基础的全体系统。"所以我们可以说，完全任意的符号比其他符号更能实现符号方式的理想；这就是为什么语言这种最复杂、最广泛的表达系统，同时也是最富有特点的表达系统。正是在这个意义上，语言学可以成为整个符号学中的典范，尽管语言也不过是一种特殊的系统。

能指对它所表示的观念来说，看来是自由选择的，相反，对使用它的语言社会来说，却不是自由的，而是强制的。语言并不同社会大众商量，它所选择的能指不能用另外一个来代替。这一事实似乎包含着一种矛盾，索绪尔把它叫做"强制的牌"，也就是说，大众不能对任何一个词行使它的主权；不管语言是什么样子，大众都得同它捆绑在一起。在任何时代、哪怕追溯到最古的时代，语言看来都是前一时代的遗产。曾几何时，人们把名称分派给事物，正如意大利哲学家维科指出的那样："人类知识的起源，因而也是人类社会和文化的起源，都在于原始人的命名能力。"人类在概念和音响形象之间订立了

一种契约。

语言符号的任意性造成了语言系统组成要素和层次结构的复杂性，“首先，语言系统具有数以万计的字和词，其次，语言系统在这些字和词的基础上结构出很多的句子成分”①，这赋予语言信息传播功能以无与伦比的灵活性和便捷性。语言符号的强制性则使语言为全社会所共有，“语言的实践不需要深思熟虑，说话者在很大程度上并不意识到语言的规律……语言事实差不多不致引起批评，因为任何民族一般都满意于它所接受的语言”②，极大地提高了传播的效率。

2. 抽象语言符号具有高度的压缩传递信息的功能，使人类传播的信噪比大为提高

施拉姆说过：“任何文化处理来自某种特定经历的信息的需要，一定在某种程度上确定哪些语言形式在发展。这些形式在使用时，往往会引导抽象形式，甚至会引导那些已被编制成代码的信息。”实际上，语言对于人们处理信息的影响到底有多大，经过人们处理信息的需要到底在多大程度上影响了人们的语言，是否可能有相互作用，一直是语言学家们所思考的问题。“爱斯基摩人需要较多的关于雪的词，阿拉伯人需要较多的关于骆驼的词，目的都是为了有效地处理有关这两样东西的大量信息”，为了提高传播效益，人类语言总的来说是在朝抽象的方向发展，“为了有效地处理他们必须处理的各种信息，科学家已创造了一些他们自己的词汇，其中有许多是很抽象的”。语言的最大力量之一，就是它处理许许多多的抽象水平的能力。施拉姆为了说明这一问题，援引了S. I. 早川所设

① 朱光烈《“声画结合”论批判》，载《现代传播》1999年第4期。
② 索绪尔著《普通语言学教程》第109页，商务印书馆，1982。

计的“抽象的梯子”，以下是人们站在各梯级上观看“奶牛贝茜”的途径：

第一级　科学上知道的微观奶牛和亚微观奶牛

第二级　我们所看到的奶牛

第三级　贝茜——我们用这个名字来辨认所看到的特定对象

第四级　奶牛——我们用这个符号来代表我们从所看到的或所听到的贝茜和所有其他奶牛身上总结出来的“奶牛式”特点

第五级　牲畜——这是一个更抽象的符号，代表奶牛与猪、小鸡、绵羊等共有的特点

第六级　农场财产——这个符号代表牲畜与农场里其他可出售的东西所共有的特点

第七级　有交换价值的东西——这是农场和其他出售的东西所共有的特点

第八级　财富——这是所拥有的财产程度，可能包括贝茜的价值，但也可能包括更多更大的价值

人们在这架梯子上爬得越高，贝茜的具体特征就越是湮没在总的含义里。这就是赋予人类语言把不同数量的信息编成单一符号的能力的东西（即“抽象的梯子”）。人们可以研究最具体的或最抽象的水平。“人们可以讨论一头具体的奶牛（或从生物学上讨论它的一部分）。人们可以用一种代码作为那头奶牛的符号，这种符号能使人们找回那头具体的奶牛的照片，那头奶牛与人们可能知道的其他奶牛（如海尔加、珍妮、海伦娜皇后，或它们可能被编成的无论什么代码）是有区别的。人们也可以顺着梯子继续往上爬，把更多的东西和经历用代码编在一起。”这种办法见效神速，大大加快了信息处理，“‘农场财

产" 这几个字比列举奶牛贝茜、奶牛海尔加、76只母鸡、8只公鸡、拖拉机、谷仓以及抽象术语所包括的也许有成千上万种其他东西来不知要容易多少，迅速多少"①。

认识到人类传播符号的发展规律，对指导我们突破既定观念、创造新的电视新闻语形、话语范式有极强的现实意义。

在我们阐述抽象语言在电视新闻中的传播意义时，总有人会强调"看"的趣味性。

这是早期电视的文娱热潮影响所形成的观念。

自电视问世以来，它的图像力量虽然没有将人类引入"脱离文字的时代"②，但至少造就了人们依赖"图像文化"的思维习惯和生活方式。这种由图像文化观念演绎出来的具象性，对于抽象的逻辑思维方式表现出强烈的排斥性，似乎人类社会的文明经历了从图像到文字符号的进步之后，因电视图像的功能将出现一次倒退。

倒退当然不会，但是"图像文化"低智力门槛的依赖性却成了电视语言兼容多极文化符号的巨大阻力，电视新闻言论的实践与研究就落在"图像文化"的陷阱中难得自拔：当新闻言论需要展开理论阐述时，"电视评论只宜依靠图像适当议论"之类的观点会迫使"言论"回到"夹叙夹议"的层面上去；当新闻言论需要用术语浓缩思想、展示观点，又有"电视评论不能落报纸评论的窠臼"训示，让"言论"回到图像中去营造思想的具象……失之偏颇的电视"图像文化"，给本应有几分理

① 以上所引施拉姆语段，出自施拉姆著、陈亮等译《传播学概论》第90～97页，新华出版社。

② 美国传播学家托·施瓦兹尼曾说："电视使得人类社会进入了脱离文字时代"，此观点见［日］藤竹晓著《电视社会学》第197页，安徽文艺出版社，1987。

论特色的电视新闻言论节目出尽了难题。

我们不否定“看”的魅力，电视画面可以为电视新闻言论提供言论的基础、论证过程的论据。在这个基础上，可以做《焦点访谈》那种夹叙夹议诱人的言论；在这个基础上，也可以做类似报纸广播那种思想深度撼人的评论；临近新世纪的电视言论，不能再一味追求具象的“易看”而排斥抽象的“难看”。

其实，抽象是具象的聚焦，是逻辑思维的提炼，最终以陈列的术语给人以思维美的享受。“就理性思维而言，术语思维是更高级的思维。一个人要将自己对一件复杂的事情的判断或将他对某一问题研究后的理论告诉人们，并使人们感到他的思考是深刻的，不用术语几乎是不可能的，术语是认识的结果。”① 基于这个认识，我们可以设想，如果电视言论不似报纸那样，运用有一定密度的术语来表达观察与思考，评论就很难对事情和问题的阐释做出本质性的点化，评论就永远动作在浅薄的层面上，评论的旗帜功能亦无从谈起。鉴于此，电视言论有什么理由拒绝抽象呢？

电视业还须明鉴的是：随着社会人口文化素养的提高，人们对信息的接受将呈多层次需求，“好看”的浅层面信息和“不易看”的深层面信息将为人们兼收并蓄，电视言论的抽象信息同样备受青睐。香港翡翠台早晨新闻的收视率高出其他台早晨新闻三个百分点。

电视业者还须明察媒介传播方式的变化：近几年科学技术的发展，已经给电视图像带来了一次新的革命，信息高速公路的出现，带动了电子报刊的上网发行，推动了图文电视的开

① 曹文轩著《思维论》第14页，上海文艺出版社，1991。

通，在这些节目中，图文并茂，文字的优势得到了充分发挥与运用，电视图像借助文字的回归，正在孕育着既像传统报刊、广播那样新的传播样式，届时，抽象与具象又将珠联璧合地给人们带来全方位、多样式的信息享受。电视新闻言论将在具象与抽象的兼容中得到真正的发展。

第二节 抽象语言在人类认识机制中的统领作用

一、抽象语言在人类认识结构中的地位

人类学的研究不断地给语言学家以启示，人类语言学又为语言学与多学科互相渗透以寻求新的突破而起到了良好的开端。语言学史表明，语言学不是从纯语言的土地上成长起来的，它的任何一种流派和研究方法可以说都受到了其他学科的影响。转换生成语法的开创者乔姆斯基，显然受了希尔伯特在数学中采用生成方法的启示形成了他的演绎性和形式化的语言学理论。此外，加上哲学、逻辑学、心理学等理论和方法的滋养，最后导致了“乔姆斯基革命”。乔姆斯基认为，儿童是带着某些天生概念（包括用大脑表达一般语法）来到人间的，这就使他们在幼年学会一种语言，并通过一系列转化——乔姆斯基的语法就叫做“转化”语法——来产生那种语言中的无数句子。换句话说，学会一种语言不仅仅依靠交往和某种口头回答的得益，而且还依靠人类通过许多代人使用语言的经验所形成的某些固有能力。如果我们不把转换生成学说笼统地斥之为与柏拉图、亚里士多德、笛卡尔、休谟、康德、黑格尔及逻辑实证论、实用主义、存在主义等哲学家一脉相承的“先验论”唯心主义，而把它理解为一种“认识结构”的话，那么乔姆斯基

仍可给我们以唯物认识论的启示。

认识结构概念是当代才提出来的，但有关认识结构的问题却在历史上早就涉及到了。柏拉图、亚里士多德就研究过思维、记忆、理念在认识中的作用问题。中国古代的范缜、张载分别提出过“浅者为知，深者为虑”、“闻见之知，德性所知”等问题。近代笛卡尔主张用“天赋观念”把物质同精神统一起来。康德说“先验”的感性和知性形式能使杂乱无章的感性材料带上时空性、因果性、普遍性等。受现代科学关于物质结构层次和系统论结构功能的启示，西方许多哲学家提出了认识结构的概念。特别是受到皮亚杰认识发生论的启发，当代中国马克思主义哲学工作者，在有关教科书中引入了认识构架、认识图式等概念，并对它们的实质和作用做了一些论述。因此，关于认识结构的理论问题突现出来了。

“所谓认识结构，是指人们在认识特定事物之前于过去的实践和认识活动中所获得并逐渐积累起来的相对稳定的概念、范畴体系的总和及其联结方式，是人们借以继续认识尚未被认识的客观事物的能动性因素之所在，它在人们认识过程中，发挥着对客体信息进行接受、整理、加工、改造、制作的能动创造性作用。一个理智健全的人，虽然由于实践活动的范围、强度不同，掌握知识的丰歉程度不同，头脑中所积存的概念、范畴的歉量会有很大的差异，但不管怎么说，每个人的头脑中总是积累着许许多多关于事物的概念和范畴的，这些概念、范畴按照一定的程序结合起来，形成不同人的一定形式的认识方式，成为他们认识特定事物的内在能动性条件。”①

① 裘大洋《论认识结构问题》，载《陕西师大学报（哲社版）》1995年第2期。

人类大脑是自然、社会长期进化发展起来的高度发达的物质形态，具有认识事物的潜在能力。但是它要实现对客观事物的认识，还必须具备两种条件：一是要把客体引入主体的实践和认识活动领域，使其信息作用并传导到主体的感觉器官和思维器官；二是感觉、思维器官必须按照一定的程序和规则，运转操作客体信息，把它们加工制作成同客体同构异质的观念物。这两种条件是缺一不可的。这后一种条件，就是认识结构所发挥的功能。

马克思主义哲学认为，认识结构不是人们头脑中先天固有的，而是客观事物的本质、规律、秩序等，通过人类的长期反复实践活动和认识活动，在人脑中逐渐内化积累的结果，是后天建构起来的。儿童心理学家皮亚杰通过观察儿童的玩具操作活动，提出了关于儿童心理及其认知图式、认识构架形成的发生认识论。他说儿童在最初的玩具操作活动中，虽然总是以“自我”为中心，但却不能把自我（主体）同对象（客体）区分开来。只是在无数次的反复操作活动中，才逐渐地把主体同客体区别开来、对置起来。在继续的操作活动中，一方面主体“顺应”客体秩序，将客体“内化”为主体的认知图式；另一方面主体又以既得的图式去“同化”更多的客体，外化为客体，整理规范客体。儿童的心理和认知图式，就是在这种顺应与同化、内化与外化的无穷反复中逐渐发生和形成的。皮亚杰在认知图式上，既反对先天预成说，又反对纯行为主义的刺激说，坚持了在客体主体化、主体客体化的双向运动中的建构说。当然，皮亚杰的理论是有缺陷的：他只从儿童的玩具操作角度来论证儿童心理发生和认知图式的形成，不重视或不懂得只有人类的实践活动，才是认识发生和认识结构形成的基础，他的理论仍然有着生物适应环境本能活动的痕迹；只看到儿童

个体孤立活动的作用，不重视或不懂得社会遗传在认识结构形成中也有着重要的地位。尽管如此，皮亚杰的理论对于认识结构的形成及其在认识过程中的能动作用，仍然做出了比较合理的说明，并提供了一定实证科学的依据。当代的许多哲学工作者正是在皮亚杰等人理论的启发下，着手以现代科学和社会实践为基础，来探索认识结构的建构过程的。简要说来，认识结构虽然不是什么“天赋”、“先验”的东西，但它确实是认识个体认识特定事物之前所“先在”的东西。这种“先在”的认识结构是人们在劳动工具操作的实践活动中以及人们在接受间接经验过程中逐渐建构起来的。

实践活动在认识结构建构过程中占有着关键性的基础地位。从人类认识的总体说来，社会实践无疑是人类认识事物的直接来源。但间接经验或社会遗传，在认识结构的形成过程中，也占有着重要的地位。“人们通过社会遗传方式获取间接经验，是甚为重要的，它不仅是任何认识个体获取知识的主要渠道，而且也是人们认识结构形成的重要途径。当人们通过学校教育、家庭教育、社会教育以及自己通过阅读书籍等方式，获得了大量间接经验和科学知识，也就在大脑中遗留下许多概念、范畴，当自己在实际中运用这些知识时，同时也就是在实践中检验、确证这些知识范畴正确与否的过程。经过运用的实践检验，还可以对这些知识范畴作修正、充实和发展，从而也形成一定相对稳定的认识结构。”① 中国古代哲学家荀子在谈到概念（“名”）形成过程时，说过“故比方之疑（拟）似而通，是所以共其约名以相期也”的话。意思是说在思维过程

① 参看裘大洋《论认识结构问题》，载《陕西师大学报（哲社版）》1995年第2期。

中，要运用各种概念进行比喻、摹仿，使同客体大致相似，人们能互相理解，然后用一个共同约定的名称来概括，以便交流思想。要进行比喻、摹仿，头脑里必须有一些先在的概念、范畴，亦即我们所说的认识结构，方能进行。不然，脑子里是一片空白（“白板”），怎么能比喻、摹仿呢？因此，在概念的形成过程中，理性认识结构是发挥了加工、改造、制作工夫的。

正如波兰哲学家沙夫（Adam Schaff）所说：“语词符号以外的所有符号，都是以反射的光发亮的。它们以某种方式替代语词符号，因而每当人们解释它们的时候，它们总是被翻译成一种语词的语言（虽然这种翻译常常采取一种省略的形式）。其所以这样，是因为我们总是用一种语词的语言来思维的……所有的符号，由于它们服务于人类的交际目的，都受了一种语词的‘侵染’。”① 我们有理由认为，认识结构是以语言为媒介，通过人类千百年的实践经验积累起来的，它是人类一切认识范式（包括视觉思维或曰画面思维）的基础。

二、精神分析学家的视角

法国著名精神分析学、结构主义学家雅克·拉康（Jacques Lacan 1901～1980）从另一角度为我们提供了类似的论证。拉康一以贯之地把精神分析学作为结构主义研究的对象，并借助于结构语言学的模式，用科学的术语对“无意识”加以描述，为其纳入现代人文科学的领域做出了重要贡献。

“无意识”是精神分析学中一个重要的概念，无论是弗洛伊德、荣格，还是拉康，都对无意识理论进行过认真的分析。当然，弗洛伊德强调的是“个体无意识”，荣格强调的是“集体无意识”，拉康则将语言导人无意识中，强调“无意识作为

① 沙夫《语义学引论》（中译本）第173～174页，商务印书馆。1979。

主体的语言生成和主体的生成”，包括镜像阶段、主体的想像、象征和现实的三个层次。拉康在《形成“我”的功能的镜像阶段》一文中[①]强调了语言对无意识的统领作用，即不是无意识产生语言，而是语言产生无意识。

拉康在其1936年首次提出的“主体形成阶段”学说，即“镜像阶段”理论中根据幼儿心理学的研究指出，婴儿入世时本是一个“未分化的”、“非主体的”存在物，此时无物无我，混沌一片。“婴儿的经验是一种混乱，是一种形状不定的一团”[②]，从他6个月到18个月期间才达到生存史上第一个重要转折点——“镜像阶段”。这一期间婴儿首次在镜中看见了自己的形象并“认出了自己”，发现自己的肢体原来为一个整体。他认出了镜子中的自己，感到欢喜，紧偎着在镜子面前抱着他的大人。[③]这是主体形成的开始，在此时期以前，世界好比是个母体，婴儿尚不能使自己同母体分开。拉康认为，婴儿在镜像前的自我认识就是“自我”的首次出现，这个过程他称之为“首次同化”，即婴儿与镜像的“合一”。“首次同化”也就是第一次的“自我异化”，因为此时发生了自我与镜中之我的对立，原始的“我”似乎被分裂了。当婴儿企图触摸镜像时发现它并不存在，这种发现作为整体的自己的像而“像”又不存在，这个内在的矛盾就是“自我”的异化。大人形象与其他婴儿具有和婴儿镜像相同的功能，婴儿可以从他们的形象中比拟出自己在世界中这惟一的其他存在物组成了“双边关系”。拉康把这

① 注：J. Lacan, Ecrits: A Selection. trans. by Alan Sheridan, New York: W. W. Norton and Company Inc. 1977. p.1~7.

② 注：J. Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, trans. by Alan Sherid an, Londan, 1977. p.177.

③ 注：J. Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, p.2.

一关系归结为“母子双边关系”，因为母亲是此时婴儿世界惟一重要的“他者”。

镜像阶段虽然展开了主体形成的前景，却并未使“主体”真正出现，因为此时婴儿在镜像中看到的是与母亲在一起的形象，自己只是与镜中之我的“合一”，他还不能和这个“他者”分开，或者说“意识”虽然分解为自身的“像”，却未能与其保持认知上的间距，彼此之间还存在着无中介的对立。因而婴儿此时所找到的自己，还只是一个幻像或想像。

拉康将“俄狄浦斯情结时期”划分成三个阶段：第一阶段为母子双边关系期，此时父亲还未介入，孩子在这一阶段与母亲直接相对，想成为她的“一切”，即成为母亲欲望的欲望，因而就是想去与母同化。在第二阶段，父亲开始介入，从此开始了三边关系，孩子遭遇了异己的父法。在镜像阶段就形成“想像界”。然而，形象既是“想像界”，同时也是“象征界”，因为在这里，婴儿已经开始接触外在的语言和异己的文化习惯。在“象征界”的形成中起决定作用的，是从镜像阶段向俄狄浦斯情结阶段的过渡。在这个阶段，婴儿开始服从由“父亲”带来的现实生活之“法”。“父亲的真正职能是把欲望和法结合起来。”“俄狄浦斯”是孩子通过意识到自己、他者和世界并逐渐使本身“人化”或“主体化”的时期。可以说，由非主体向主体的伸展，孩子开始意识到他在成长并与社会、文化、语言相协调。俄狄浦斯情结中区分为三个不同的因素：法、楷模和许诺。父亲所代表的社会言语就是“法”，“法”是精神的疏离性和承诺性之间的一种协调。从此，孩子完成了与父亲的“第二次同化”。在第三阶段，孩子开始与父亲同化，牺牲了自己的真实欲望，而完成了建立合法主体的过程。这时候，孩子由于接受了父亲的权威而在家庭的坐标中获得了自我的名字与

位置。名字与位置就是主体性的原初的“能指”，于是，克服与母同化而与父同化，并开始进入语言秩序，随着自我主体的生成，就从自然状态进入到文化秩序之中。在这个意义上可以说，“主体”只有在幼儿进入社会和文化时才会逐渐实现。这一重要的转换过程是与语言的出现分不开的。社会文化结构与语言象征结构是先已存在的，当自我进入其中之后将“按该秩序的结构成型”，即“主体将被俄狄浦斯情结和语言结构模塑”。

“镜像期是第一次认同，而理想之我则是第二次认同，主体借以在幻觉中预想自己力量成熟的那种身体形式，这种身体形式是构成性的，人将自身外投于一个对象之上，而这又包含了将‘我’与这个对象维系在一起的种种幻觉。拉康认为，镜像期的作用是一种‘心像’功能的一个例证，因为这种功能力图在有机体与实在之间、在内心世界与客观世界之间建立一种关系，所以这种发展被体验为一种时间的辩证法①，它使个体的形成进入历史生成过程之中，使‘自我’能与社会中的复杂文化境遇结合在一起。”②

拉康的“镜像理论”再次论证了主体心理结构（包括认识结构）的形成对语言结构的依赖。

总之，由于事实上人总是以符号的形式去界定和拥有自己所置身的世界，因此语言符号自从产生以后，它同时又成了人类选择现实、把握现实的一种工具，在思维中起着“同化”现实的作用。也就是说，人们的感觉经验只有受到语词整合，被纳入到一定语词的意义中之后，才有可能被认识，因为认识需

① 注：J. Lacan, Ecrits: A Selection. trans. by Alan Sheridan, p.3～5.
② 参看王岳川《拉康的无意识与语言理论》，载《人文杂志》1998年第4期。

凭借一定的“观念规范”去实现。荷兰哲学家斯宾诺莎（Benedictus Spinoza）在《理智改正论》一书中指出，我们“心灵获得的观念愈多，则同时它获得的工具也就愈多。有了更多的工具的帮助，则进行求知就愈加容易”。德国哲学家康德（Immanuel Kant）对此所做的论证可以使人更为明确和透彻地认识到这一点。他在《未来形而上学导论》一书中说：“尽管一切经验判断都是经验的……都是以感官直接感知为依据，但是不能因此就反过来说，一切经验的判断都是经验判断。而是在经验的东西之外，并且一般说来，在给予感性直观的东西之外，还必须加上一些特殊的概念……而每个知觉都必须首先包摄在这些概念之下，然后才借助这些概念而变成经验。”否则，“我们就只能感到某种物体或现象的存在，而不知道这些存在的物体和现象到底是什么。日常体验表明，我们从现实世界中所得到的感知，不是含混就是模糊，没有明确界限，很难为我们意识所掌握。只有自经过语词化，即赋予它一定概念性的意义之后，才有可能定性，为人们所认识，并在意识中固着、安顿下来。这就意味着，只有经过语言的整理和规范，人类的知觉才能在混沌中创造有序”①，而这一点，恰恰构成了文明人的感知世界不同于动物乃至原始人的感知世界的地方。

三、视知觉的语言觉醒

终身研究“艺术与视知觉”的阿恩海姆曾极不信任语言在人类思维中的作用，而认为：“在思维活动中，视觉意向之所以是一种更加高级得多的媒介，主要是由于它能为物体、事件和关系的全部特征提供结构等同物（或同物体）。视觉形象在多样性和变化性方面堪与语言发音相比。然而更重要的原因在

① 刘智《新闻文化与符号》第32～33页。

于，它们能够按照某些极易确定的形式组织起来，各种几何形状就是最确凿的证据。这种视觉媒介的最大优点就在于它用于再现的形状大都是二度的（平面的）和三度的（立体的），这要比一度的语言媒介（线性的）优越得多。这种多维度的空间不仅会提供关于某些物理对象或物理事件的完美思维模型，而且能够以同构的方式再现出归论推理时所需要的各个维度。”[①]他曾批评戈特、海尔德、维尔海、霍姆布尔特、卡西尔、萨皮尔和乌尔夫等人，说：“他们把感性经验描述成一种无形式的原材料，认为是一堆零乱无序的个别实例。因此，在知觉领域内根本就无一般普遍性可言。这样一来，他们便十分荒唐地把事实整个地颠倒过来。语言概念被说成是一套已有的铸型，可以把混乱无序的原材料装填进去，从而把秩序和形式加诸于混乱的现实。语词被说成是一种可以把一种事物同另一种事物分离开的东西，可以发现相似和区别，还可以确定种类。”[②] 当他认识到自己的偏颇之后，用了一段曲解其意的推论为抽象语言唱赞歌。

首先，阿恩海姆把思维分为直觉的认识和推理的认识。认为，直觉认识发生在一个各种“力”之间发生自由相互作用的知觉领域内。这种认识可以从一个人对一幅绘画作品的把握中得到例证。在观看一幅画时，对画框之内的整个领域稍做扫描，观看者便能知觉到画的各组成成分：它们的形状和色彩，它们之间的种种关系。由于这些组成成分之间在知觉经验中相互作用和影响，所以观看者所看到的整体形象乃是这些成分之间相互作用的结果。知觉力之间的相互作用，其实就是在大脑

① 阿恩海姆著《视觉思维》（中译本）第309页，四川人民出版社，1998。
② 同上，第315页。

生理电力“场”内发生的高度复杂的加工过程。这一过程一般很少进入人的意识（或者很少能被意识到），真正进入意识的，只是这种作用的最终结果。而这一结果就是由绘画与大脑组织活动相互作用之后产生的知觉对象，即我们看到的绘画形象。它包含着各种形状和色彩，而这些成分的特殊样相又是由它们在整体内的位置和功能决定的。然后，阿恩海姆描绘了推理思维——一个人在观画时，不是按照直觉的方式把握它的整体形象，而是一开始就希望把这件作品包含的各个成分和各种关系识别或分辨出来。为了达到这一目的，他要描述其中每一种形状，辨明每一种色彩，列出所有组成成分的清单。在这之后还要继续确定个别成分与个别成分之间的关系，如它们之间的对比效果或同化作用等等。当他把所有这一切材料收集齐备之后，便致力于将它们综合起来，重新建构一个整体。这样的观赏者究竟做了些什么呢？首先，他是在从知觉领域中将其中各种成分以及成分与成分之间的关系“分离”出来，以便确定每一成分和每一种关系的性质。通过这一方式，一种稳定而又独立的概念便从构成知觉领域的诸种不太稳定和不太明确的实体中产生出来。这种来自直觉体验的知觉概念逐渐得到凝固或结晶，心灵便获得了种种稳定的形状，而这种形状又有助于稳固的思维。他认为，正是在这一点上，语言才对思维有所帮助。“语言可以为每一类型提供一个清晰明确的符号，从而使得知觉意象把所有列人‘编目’的视觉概念稳定下来。声音（世界）是提供这样一些语言标签（或符号）的最理想的资源。与视觉世界相比，它的混然一体和不可分离性要差得多。换言之，它可以在一个充满噪音或无声的背景中，把许多明显分离的声音的单位呈现出来，种种有意味的声音式样，便在它们的衬托下出现了，就像印刷的或书写的文字在空白纸上显得更加

清晰易读一样”，声音世界可以提供无限多的无意义的形式，这些形式很容易在日常生活中产生和改造。同样，各种词语的声音形式，也是由人创造而不是自然就有的，这种声音形式比较合乎或接近于合乎“严格而又规则”的思维活动所需要的条件，因为它使每一种类型都得到了自己独特的和容易识认的符号。虽然语言的这种感性变体较为原始，却足以帮助维持感觉世界固有的秩序。“语词就像一个个指针，将那些有意义的峰尖从绵延在地平线上的山脉轮廓中突现出来。虽然这些‘指针’也是一些客观呈现物，却大大增强了观看者区分和识认它们的愿望。”

行文至此，实际上阿恩海姆已经是在证明他的论敌的观点的正确性。

第三节　抽象语言在电视新闻传播中地位的实证性研究

从电视新闻诞生之日起，人们参照电影的“解说”概念，就将新闻的“文字”误称为“解说词”。——《电影艺术词典》（中国电影出版社 1986 年出版）将“解说”释为“剧中以客观叙述者的角度直接用语言来交代、介绍剧情或发表议论的一种方式”。几十年中，围绕着这个错误称谓，不少人继续以电影的“解说”理论为据，论证电视新闻文字的地位与作用，解说词的特点（实为作用）是“交代背景材料”、“深化主题”、“阐述意义”等。为什么说将电视新闻的文字称为“解说词”是错误的？原因有二：

一、电影画外音“解说”不能等同于电视新闻的画外文字声音

电影是有情节的，其情节是靠画面形象和画内人物的语言等因素组成的。画外音的“解说”是处于三言两语“交代”、“介绍”的辅助地位，是名副其实从属于画面。

电视新闻的画外文字（声音）不同，它的画内没有完整的情节（现场报道没有“画外音”，不在讨论之列），不具备准确的表述能力，它的主体内容靠“画外音”来传达，电视新闻的“画外音”不是断断续续的解说、交代、介绍，而是新闻因素齐全的完整叙述或议论（在港、台地区的电视新闻中称之为“旁叙”），由此不难判别两类“画外音”的本质区别，也不难看到人们早期将电视新闻的文字误称为“解说词”，其缘由是混淆了两类“画外音”的本质区别。

二、电视新闻的文字是完整的新闻

“任何理论研究都是从研究对象的实际出发，反过来又作用于对象的变迁与完善。”这一唯物主义的认识是完全适用于电视新闻理论研究的。我们认为，几十年来，由于生搬硬套电影的“解说”理论，电视新闻的文字研究一直是脱离了电视新闻的传播实际的。

在前面的章节中，我们先后以多组电视新闻关掉画面可以获得完整的新闻内容为据，说明了“声音”（文字）的主体性。如果研究电视新闻的文字，无视于这一主体性，大谈“解说词”对于画面的“补充”、“说明”等从属性，无异于不承认“人”是一个整体面大谈手、足、耳、目的各自功能，其谬误是十分明显的。

为了进一步阐明“电视新闻文字是完整的新闻”这一命题，在无可辩驳的量的分析基础上，我们再做一番“质”的剖析。只要稍稍比较一下就不难发现，电视新闻的文字稿，它有完整的新闻因素和相对稳定的结构形式，它与人们熟知的广播

消息和报纸消息的结构形态大同小异，请看二组电视新闻文字稿和电讯稿的对照。

对照稿之一：邓小平接见十四大代表

（1992年10月19日，中央电视台播出）

邓小平同志同新当选的党中央领导同志一起，今天下午在人民大会堂与出席党的十四大的全体代表亲切见面。

下午3点，当邓小平同志和江泽民、杨尚昆、李鹏、万里、乔石、姚依林、宋平、李瑞环、朱镕基、刘华清、胡锦涛、薄一波、宋任穷等同志一起，出现在大会堂宴会厅时，全场顿时响起热烈的掌声。邓小平同志红光满面，迈着稳健的步伐，沿着红色的地毯走在代表们面前。他边走边向代表们招手致意，并不时停下脚步同代表亲切握手，代表们的掌声此起彼伏。（同期声：小平同志您好！）"小平同志您好！""祝小平同志健康长寿！"发自肺腑的声音表达了全体代表的心声，喊出了全国各族人民对这位中国改革开放和社会主义现代化建设总设计师的深情祝愿。

作为党的十四大的特邀代表，邓小平同志始终关注着这次具有承前启后，继往开来的伟大历史意义的大会。每天他都翻阅十几份报纸，仔细了解大会的进程。今天上午，他看了十四大闭幕的有关报道后，欣慰地说："真是群情激奋！"

邓小平同志精神矍铄，在江泽民总书记的陪同下，沿着宽敞的宴会大厅绕场一周，时间长达20分钟。邓小平同志还同代表们一起合影留念。

邓小平同志准备离开时，他对江泽民说："大会开得很好，希望大家继续努力。"江泽民同志握着邓小平同志

的手说："您今天同代表们见面，使代表们深受鼓舞，使这次大会达到了高潮。"他代表新当选的领导集体充满信心地表示："现在大政方针已经确定，我们要真抓实干，把大会的精神落到实处。"邓小平同志满意地点着头，向大家挥手告别。

［**新华社北京 10 月 19 日电**］（中央人民广播电台记者刘振英、新华社记者何平）邓小平同志同新当选的党中央领导同志一起，今天下午在人民大会堂与出席党的十四大的全体代表亲切见面，并合影留念。

下午 3 点，当邓小平同志和江泽民、杨尚昆、李鹏、万里、乔石、姚依林、宋平、李瑞环、朱镕基、刘华清、胡锦涛、薄一波、宋任穷等同志一起来到大会堂宴会厅时，全场响起长时间的热烈的掌声。

身着银灰色中山装的邓小平同志红光满面，迈着稳健的步伐，沿着红色的地毯走在代表们面前。他边走边向代表们招手致意，并不时停下脚步同代表亲切握手，代表们的掌声此起彼伏。

"小平同志您好！"

"祝小平同志健康长寿！"

发自肺腑的声音表达了全体代表的心声，道出了全国各族人民对这位中国改革开放和社会主义现代化建设总设计师的深情祝愿。

作为党的十四大的特邀代表，邓小平同志始终关注着这次具有承前启后，继往开来的伟大历史意义的大会。每天他都翻阅十几份报纸，仔细了解大会的进程。今天上午，他看了十四大闭幕的有关报道后，欣慰地说："真是

群情激奋!”

邓小平同志精神矍铄，在江泽民总书记的陪同下，沿着宽敞的宴会大厅绕场一周，时间长达20分钟。

邓小平同志准备离开时，他对江泽民说：“大会开得很好，希望大家继续努力。”

江泽民同志握着邓小平同志的手说：“您今天同代表们见面，使代表们深受鼓舞，使这次大会达到了高潮。”他代表新当选的领导集体充满信心地表示：现在大政方针已经确定，我们要真抓实干，把大会的精神落到实处。

邓小平同志满意地点着头，向大家挥手告别。

以上例稿，电视文字544个字，电讯稿535个字，从结构到内容基本一致，中国媒体报道重大事件，往往都是“通稿”的样子。这次报道，电视稿中使用了“中央领导人陪同邓小平步入宴会厅”、“邓小平和中央领导人在一起”、“邓小平和江泽民在一起”、“邓小平与代表合影”等18个镜头，从人与事及时间过程上，以片断画面印证了完整的播音稿。

对照稿之二：1989年8月15日民航江西省局一架客机在上海失事

中央电视台《新闻联播》1989年8月16日播出，该消息文字（声音）稿全文如下：

昨天下午3点40分，民航江西省局飞行队一架从上海飞往南昌的安—24客机在上海虹桥机场起飞时失事，机上40名人员中只有6名生还。死者包括6名机组人员、2名日本乘客和26名中国乘客。事故发生以后，上海市公安、武警、民航工作人员和医务工作人员及时赶到现场抢救。中共上海市委书记、市长朱镕基指示有关部门尽一

切力量抢救飞机失事人员，卫生部门要全力以赴做好伤员救治工作，民航部门要保证正常运行。昨晚11点国家民航总局副局长李钊率领有关人员飞抵上海调查。午夜失事飞机被拖离水面，这起事故的原因正在调查之中。

这条消息共257个字，播出时间长度为70.3秒钟，使用了“失事飞机折断的机翼碎片”、“抢救现场”、“抢运伤员”、“领导现场指挥”、“领导看望伤员”、“现场调查”、“飞机被拖离水面”等14个镜头。

消息播出时，先出播音员头像，播送导语，尔后再出画面，转为“画外音”播音，并伴有现场同期声。

新华社分两次发出该事件的报道，全文如下：

〔**新华社北京8月15日电**〕8月15日15时46分，民航江西省局一架安—24客机，执行上海—南昌5510航班，在上海虹桥机场起飞时，冲出跑道，坠入河中，机组旅客中除6人生还外，其余34人遇难。中国民用航空局已派出副局长李钊率领有关人员前往上海调查。

〔**新华社上海8月15日电**〕记者陈毛弟15日24时报道：在上海虹桥机场失事的飞机已经于15日午夜从河中吊起。据现场指挥部人员称，机上40名人员只有6人生还，死者包括6名机组人员、2名日本乘客和26名中国乘客。事故发生后，上海的公安、武警、民航工作人员、医务人员等立即前往抢救，中共上海市委书记、市长朱镕基，市委常委王力平，副市长倪天增等有关方面负责人前往事故现场组织指挥。中国民航总局副局长李钊也于15日深夜23点从北京乘飞机赶到上海事故现场，与上海市负责同志共同指挥抢救和处理善后事宜。

新华社的电讯稿分两次播发，前后两稿共290个字，完整

地报道了飞机失事的损失及抢救情况。

对比电视新闻与电讯稿，两类稿件的信息含量大致相同，都是简明扼要地报道这次空难损失及其抢救情况，由于电视新闻有 14 个现场镜头及同期声，具有极强的可看性与可听性，显然是电视新闻可以获得更好的传播效果。也许细心的读者会提出时效问题，电讯稿是事件发生当天播发的，而电视新闻是事发第二天晚上才播出。其实，中央电视台在事发当天未拿到图像资料时，也曾口播了这条消息，第二天的图像新闻可说是口播新闻的追踪与补充报道。两稿对照，又一次说明了非语言符号的叙事主体功能。

以下再列举中、外电视新闻稿各一篇，从单一事件上说明中外电视新闻从业人员使用文字（播音）稿的实际状况。

在路上（On The Road）[①]

系列报道之一（CBS）

Video（画面）	Audio（声音、播音稿）
O/C Cronkite	President Kennedy once hosted a dinner for fifty Nobel Prize winners and he said, "This is the most extraordinary collection of talent, of human knowledge, that has ever been gathered at the White House, with the possible exception of whenThomas Jefferson dined alone." It's that towering figure in

① 《在路上》例稿摘自《镜头里的"第四势力"——美国电视新闻节目》，北京广播学院出版社，1999。

	American history who is profiled tonight by Charles Kuralt, On the Road to'76, in Virginia.
Take SOT Charles Kuralt Stand – up at tombstone Close – up of tombstone Close – up O/C Kuralt	This is what he directed to be written on his tombstone, this and, as he said, not a word more: "Here was buried Thomas Jefferson, author of the Declaration of American Independence, of the Statute of Viginia for Religious Freedom, and father of the University of Virginia"——nothing about his having been President of the United States. He thought of that as just an honor he hed once, to be for a time an employee of the people. He wasn't interested in honors. He was interested in liberty。
Medium wide Kuralt walking through graveyard Close – up of house Pull back Wide shot house Reflection of house in pool of water Pull back to wide shot of house	Don't look for him down here in themists of the family graveyard. Upon top of the hill, in the sunshine, he's still living. He was the architect of Monticello, but architecture was his pastime; liberty was his passion. Walk around here, where he lived and thought, and you can hear him on the subject of liberty. "The God who gave us life gave us libertyat the same

Close – up trees Pull back to wide shot from balcony	time." "I have sworn upon the altar of God eternal hostility against every form of tyranny over the mind of man."
Close – up on flowers in window Zooms out Wide shot of house Dining room Willow tree	You almost expect to find him uphere, cultivating his begonias. He could raise flowers. He could, a biographer wrote accurately, calculatean eclipse, survey an estate, tie anartery, plan an edifice, try a cause, hreak a horse, dance a minuet, playa violin. Never mind. He gave up all those pursuits to pursue liberty.
Pan to garden Medium shot Close – up of desk from above Close – up of quill pen	He wrote, "I have such reliance onthe good sense of the body of thepeople that I am not afraid of their letting things go wrong to any length in any cause." He believed inus. Maybe that's why we feel that he is still with us somehow.
Zoom out, pan down to inkwell Close – up of books Trucking backwards High angle, medium shot of bookcase, pan down Zoom in to plan in frame on wall	Would he be on the side of black people and ponr people trying to gain their civil rights today? Beyond adoubt. Would he support women trying to achieve the same rights asmen? We can be sure of it. Libertywas his work.

Dissolve to exterior shot of university and pan of groundsHigh angle of building	On the wall of his study hangs his plan for the University of Virginia, to be built down the hill from Monticello"If a nation expects to be ignorant and free," he wrote," it expects what never was and never will be."He founded the university as an act of liberty.
Bust of Jefferson through window zoom in Dissolves to painting of Jefferson as an old man, then zooms out Dissolves to another painting of Jefferson over mantel, then zooms out to Kuralt	Thomas Jefferson wrote the Declaration of Independence as a red - haired young man of thirty - three. Over the years, he changed his mind about many things, but not about liberty. As a white - haired old man of eighty - three, he cared about nothing else so much.
Stand - up Kuralt walks to writing desk Kuralt takes pen in hand Very slow zoom in to Kuralt	The fiftieth anniversary of the 4th of July was coming and was much on Jefferson's mind. The mayor of Washington sent him an invitation to attend. On June 24th, 1826, Jefferson sat down here and took his pen in hand to write that he was too old and weak to accept. There was nothing old and weak about that letter. It was a democratic outburst asclear as a liberty bell. "The

	mass of mankind," he wrote, has not beenborn with saddles on their backs northe favored few booted and spurred to ride them legitimately, by the glance of God. It was a youthful letter, full of power. It might have been the first thing he ever wrote.
Dissolves to American Flag Cut to shot of Jefferson's bedroom	As it turned out, it was the last. He wanted to live until the 4th of July, and he did. Fifty years to the day after the Declaration of Independence, having said all he had to say to us, which was enough, Thomas
Dissolve to bust of John Adams at bedroom window Zooms out to Kuralt standing by Jefferson's bed with Adams ' s bust in background Zooms back to wide shot	Jefferson died on this bed, a freeman. On that same day, a few hours later, away to the north in Massachusets, John Adams, also old and weak, also satisfied to havelived until the 4th, also died. Hislast words were: "Thomas Jefferson still lives." You were right shout that, Mr. Adams. Charles Kuralt, CBS News, On the Road to '76, in Virginia

文字精美的画外音配合电视画面，成为构成新闻的有机组成；同时画外音中称解说词的写作又是记者表现其个性和语言水平的机会。美国电视新闻史上最典型的例子是 60 年代 CBS

在其晚间新闻中推出的系列趋势性报道《在路上》（On The Road）。

有“诗人”美誉的著名记者查尔斯·库拉尔特（Charles Kuralt）和其他记者沿着美国的公路旅行，沿途报道所到之处的名胜古迹、历史习俗、著名人物、自然风光以及这些地方的最新变化，通过描述小镇、小乡村的质朴可爱，影透出工业发展和科技进步带给人们生活的变化——好的变化和不好的变化——提醒人们在科技进步的同时，不要丧失掉很多可贵的东西。库拉尔特在这多集系列报道中通过画外音的精心写作，充分显示出他敏锐的观察力、丰富的想像力、广博的地理历史知识和良好的文学素养。隽永的语言为优美的画面增色不少，当时播出时，曾在美国引起观众广泛的好评，并掀起一股对乡村纯朴生活向往、厌弃都市生活的热潮。可以说《在路上》的成功和记者库拉尔特的创造性想法以及他的生花妙笔是不可分开的。

我们上面看到的这条新闻就是其中的一则。这是库拉尔特在弗吉尼亚州——美国第三任总统杰弗逊的家乡的报道。与其说这是一条新闻报道，不如说这是一则优美、隽永的抒情散文。记者由杰弗逊为自己撰写的墓志铭开始，通过画面中场景的转变，对这位伟人对美国人民的贡献和他的高尚情操进行了颂扬。记者对伟人的回顾不是通常记叙人物常用的按时间顺序回顾，而是始终围绕“自由”的主题：“他对荣誉不感兴趣，他感兴趣的是自由”（He wasn't interested in honors. He was interested in liberty）；“自由是他的热望”（liberty was his passion）；“你能够听到他关于自由的话语”（you can hear him on the subject of liberty）；“他为了追求自由而放弃了所有的娱乐爱好”（He gave up all those pursuits to pursue liberty）；“自由是他的工作”

(Liberty was his work)；“他把建立大学当做让人们获得自由的途径”(He founded the university as an act of liberty)；“他的信中没有任何衰老的迹象，这封信是民主的爆发，如同自由的钟声一样清晰响亮”(There was nothing old and weak about that letter. It was a democratic outburst as clear as a liberty bell)；“托玛斯·杰弗逊在这张床上，作为一个自由的人，死去”(Thomas Jefferson died on this bed, a free man)。记者始终高度颂扬了杰弗逊的民主、自由的思想，令整篇报道充满了令人回肠荡气的崇高的感受。当然，记者诗意的文笔在这篇报道的成功中举足轻重，而这样的例子在文中比比皆是，任何的解释和评论在原文的精妙文采的对比下，都显得苍白，抽象性语文符号在电视中所占的叙述主体的地位又一次得到论证。

《姐妹城市奥克兰率先进入新千年》是广州电视台播的一条跨世纪的新闻，从导播到录播，从时间、地点到事情经过均是由语言文字娓娓道来，画面则紧扣文字内容给观众以具象证实满足，这条新闻十分典型地印证了我们关于“双主体”的论题。

姐妹城市奥克兰率先进入新千年

(越洋卫星传送)

导播：广州迎接新千年的活动渐入高潮，而在东十二时区的新西兰，已经在一个小时之前迎来公元2000年的元旦。我们的记者梁京和陈艳明正在新西兰最大的城市、我们广州的友好城市奥克兰采访。我们接通了他们的国际长途电话。梁京，你好！(李文科，你好！我现在正在新西兰电视台，在过去的两天里，我们就是在这里通过卫星将新闻传通回广州的。这里从31号开始下雨，是进入夏

季以来天气最差的一天，但迎新年的气氛还是非常热烈。好了，我们马上由陈艳明给大家报道一个小时之前奥克兰市民迎接新千年的情况。)

录播：(同期声：奥克兰天空之城的零点倒数)（记者在天空之城的现场：虽然是大家都不想要的阴雨天气，但新千年毕竟是新千年，奥克兰这里的庆祝活动终于进入高潮，这就是以天空之城为中心的烟花汇演。）位于东十二时区的新西兰，本来就是最早进入新千年的国家之一，比在东八区的中国要早四个小时，再加上新西兰现在是夏天，实行夏时制再提早一个小时，所以，当广州还是晚上7点，奥克兰的零点庆祝活动已经开始。

广州是奥克兰在中国惟一的姐妹城市，奥克兰市市长也向广州的市民致以新年问候（奥克兰市长采访：如同我的兄弟姐妹一样的广州市民，新年快乐！虽然这不是中国传统的新年，而是奥克兰这里庆祝的新年。还有，恭喜发财！为你们二月的农历新年。我们为与广州市民有着密切的联系而感到高兴。这是从奥克兰对广州的问候：新年快乐!）弗莱切尔市长还透露，2000年5月她将第一次访问广州。广州和奥克兰成为友好城市已经有十年时间，在奥克兰市政厅公园里的这尊五羊塑像，就是上个月奥克兰举办一年一度“广州日”活动的时候，陈传誉副市长代表市政府赠送给奥克兰的。

（同期声：新年快乐!）这是第一个向全世界说新年快乐的大城市，庆祝方式也最惊险刺激。（同期声：蹦椅、惊呼）而最让我们喜出望外的就是遇到从广州来的留学生。(采访：全世界的华人一天比一天好!）在异国他乡，他们对祖国的祝福是一样的。（留学生的同期声：新年快

乐！HAPPY NEW YEAR！）也有很多华侨说，希望我们的祖国在新千年更加繁荣，更加强大。广州电视台特派记者组在新西兰奥克兰市报道。

本章小结

一、20世纪哲学实现了语言哲学转向，“在这个世纪里，人们发现客观世界和主观世界都不可避免地具有语言性”①。人类和它认识的世界之间隔着语言所组成的中介，人类认识的世界并不是所谓“世界本身”，而是作为语义场的世界。②20世纪的优势科学是语言学。语言学几乎成了所有人文学科的方法论基础，如人类学、心理学、哲学等。特别值得注意的是，获诺贝尔医学和生理学奖的DNA双螺旋结构的发现（发现者是沃森和克里克，发表时间为1953年）的结果是，直到1961年最后证明遗传密码确实具有一种语言结构。实际上，“分子生物学研究的思路乃至所采用的术语严格地说都是语言学的”③。法国哲学家利科指出：“遗传学提供了对生命问题具有最深刻影响的新观念。”这个新观念就是语言学观念。20世纪为什么是语言学的时代？这是值得我们深思的。

二、随着谈话节目的兴起，人们开始告别对电视图像的崇拜，从而提升了抽象语言在电视新闻传播中的地位。这是一种文化的进步。美国人施瓦兹尼“电视使得人类社会进入脱离文字的时代”的断言，永远不可能成为现实。实践的发展使我们高兴地看到，电视传播中由图像文化观

①② 朱光烈《“声画结合论”批判》，载《现代传播》1999年第4期。
③ 王志敏《我看“文化就是力量”说的依据》，载《现代传播》1996年第3期。

念演绎出来的具象性主宰正在消退之中。事实上，人类文明经历了从图像到文字符号的巨大进步，是绝不会因电视图像的功能而出现一次倒退的。

第六章　电视视听语言双主体关系理论辨析

第一节　“双主体关系”哲学辨析

电视新闻语言构成的研究经过近十年的纷争，如今已经到了应该审视过去提出的“声画关系”问题以及赖以回答这些问题方法的时候了。笔者1989年出版的专著《电视新闻学》中提出了“电视新闻声画关系的双主体构成”的观点，针对当时“主声说”与“主画说”失之偏颇的研究方法，做了剖析：“声画之争的不同取值标准，反映的是一种片面思维的结果，对于传播符号高度丰富的电视新闻来说，这种各执一端的争论，无异于就‘一个活人是骨骼重要，还是血肉重要’这类问题展开讨论，毫无实际意义。”其后，有学者根据唯物辩证思维的二分法，指出在对立统一的矛盾双方中总是有主要矛盾和次要矛盾、矛盾的主要方面和次要方面之分的，认为我所持的“双主体论”站不住脚。亦有学者提出“声画同构说”，如北京广播学院任金州先生为反驳我提出的《电视新闻：用语言叙述，用画面证实》[①]，曾指导弟子写了《电视声画不再分离》、《略论

① 载《现代传播》1997年第4期。

电视新闻中的声画同构》。总而言之，"主画"、"主声"、"双主体"、"同构说"仍处于争论之中。

马克思指出："那些发展着自己的物质生产和物质交往的人们，在改变自己的这个现实的同时也改变着自己的思维和思维的产物。"① 人类每一时代社会文明的重大进展，都必将引起思维方式的深刻变革。必须从哲学层面去分析电视这一当代新媒介对人类思维发展的影响，才能正确廓清对声画关系的认识。

一、辩证思维的二分法与"主画论"、"主声论"

"主画说"与"主声说"的认识结构系由辩证思维的二分法所决定。辩证思维的二分法是揭示矛盾的对立双方及其关系，以认识该矛盾的思维方法。列宁说："统一物之分为两个部分以及对它的矛盾着的部分的认识……是辩证法的实质（是辩证法的'本质'之一，是它的主要的特点或特征之一，甚至是它的最主要的特点或特征）。"②

这段话可以说是对二分法的很好写照，它说明了二分法的性质、内涵和作用。

首先，二分法是以矛盾为对象的一种辩证思维方法。唯物辩证法告诉我们，事物或问题即矛盾。任何统一物都包含矛盾着的两方面，这两个方面既对立又统一，这就是辩证法两点论。运用两点论去思考和认识事物或问题，就是二分法。因此，二分法是认识任何一种矛盾的辩证思维方法。这种方法既把矛盾双方分解开来，即"一分为二"，又把矛盾双方联结起来，即"合二为一"，在矛盾双方的对立和统一中把握矛盾的

① 《马克思恩格斯全集》第1卷，第31页。
② 《列宁全集》第38卷，第407页。

本质。

其次，二分法体现着对立统一规律的基本特征。对立统一规律揭示事物固有的矛盾，矛盾双方又统一又斗争，由此推动事物的运动、变化、发展。它既是辩证法的根本规律，又是辩证思维的方法论。二分法从矛盾双方的对立和统一去认识事物，它是对立统一规律的方法论原则在辩证思维过程中的具体运用，体现了对立统一规体关于把世界上一切现象和过程当做对立面的统一来认识的基本要求。二分法贯串于其他辩证思维方法之中，只有运用二分法才能深刻揭示事物的内在矛盾、认识事物的本质。如果在思维过程中不运用二分法，就不能体现出辩证思维的最主要特征，就不可能有真正的辩证思维。

再次，二分法的任务就是要认识矛盾着的两个方面以及它们之间的关系。它的思维进程是从统一物中认识矛盾两个方面的特征、地位和作用，再认识矛盾双方的内在联系，进而把握矛盾双方的对立和统一。明确矛盾双方是怎样对立的，又是怎样统一的；各处于何种地位，何者起主导作用；又在什么条件下实现相互转化，从而达到对矛盾本性的认识。这种认识任务是辩证思维的其他方法无法完成的。

二、系统思维对单纯二分法的挑战

二分法是辩证思维的一种重要方法。但是，必须明确，二分法只是矛盾分析的一种方法，它只体现辩证思维的特征之一，它的直接任务是认识某种矛盾。面客观现实却是由多种矛盾有机联结构成的统一整体，任何一种矛盾都不是孤立的，而是与其他矛盾相联结而存在和发展的。现代科学的发展对这种单纯的二分法思维方法提出了挑战。

20世纪初，物理学关于以太假设无法证实而导致对牛顿绝对时空观的否定和相对论的发现，关于黑体辐射的理论与实

验的很大差距又导致量子物理学的创立。生物学领域活力论与机械论之争则发展了机体论，并由贝塔朗菲发展为一般系统论。20世纪下半叶以来，物理学领域发展了非平衡态热力学即耗散结构理论的研究。在分子生物学领域、生命进化及生态环境领域，科学涉及了许多整体问题，整体调节、相互作用、自组织、目的性已成为许多学科常用的范畴，科学技术面临大量的各种形式的能流及转换的复杂关系研究，科学的重点从线性因果关系转向非线性、不确定性、模糊性、不稳定性的关系研究，20世纪70年代以来，混沌研究的进展又再次突破传统的思维定势，科学开始研究混沌现象中的某些规则性，也即从混沌无序中发现了无序与有序的关系，发现简单决定论系统可以滋生复杂性，而复杂系统也可以遵从简单规律，混沌研究发现混沌是创生信息之源，科学开始探索信息创生如何从微观尺度传递到大尺度的定量化问题。而混沌系统和近混沌系统的研究将填补宏观与微观尺度的鸿沟，并开辟了计算非线性复杂系统的崭新途径。二十多年来，科学技术对不同规则、破碎、参差不齐和断裂形状的计算和思考，又发现自然界存在一类分形现象，现在分形理论不但渗透到自然科学领域，也扩展到经济学、管理科学、情报学、超循环论、突变论，特别是混沌理论等系统科学学科的理论与方法的日益成熟表明，现代关于复杂系统思维方式是19世纪形成的辩证系统思维方式的继承和新的飞跃。这种思维方式已开始渗透到几乎所有学科领域。

可以这样说："研究复杂性，研究带有多项变数的有组织整体，是20世纪末现代科学思维的重新定向。而对复杂性整体对象的研究只能着重于关系和性质的研究，而现代科学的思维方式，也从20世纪以实体为中心转向以系统为中心的研究，特别是转向复杂大系统为中心的研究，开放的复杂性系统研究

也提到议程。”[①] 现代科学技术革命孕育了现代系统思维方式，启示我们要认识某种矛盾，不仅要揭示矛盾着的双方以及它们的关系，而且要认识与这一矛盾相关的其他矛盾及其与这一矛盾的关系。这样才能真正理解和把握某种矛盾的本质。再说任何矛盾既有自身的结构机制，具有多种规定性，又处于不断运动变化发展过程中。现实的矛盾是由过去的矛盾转化而来，又会在一定条件下转化为新的矛盾。这就是说，在客观现实中，既有横向的矛盾系统，亦有纵向的矛盾系统，任何一种矛盾都处在一定的矛盾系统中，因此，在认识现实的复杂矛盾时，就必须做系统分析。系统思维与二分法如何结合因此成为马克思主义哲学研究的题中之义。

系统思维是以系统观为依据把对象作为系统加以考察的一种思维方法。说得具体点，就是从系统观点出发，始终着重从整体与部分（要素）、整体与外部环境之间的相互联系、相互制约、相互作用的关系中综合地、精确地考察对象，以达到最佳地认识和处理问题的一种方法。[②]

三、二分法和系统法在电视新闻中的辩证统一

辩证思维的二分法和系统法各有自身的规定性，但它们是辩证统一的。这种统一至今仍未得到应有的重视和探讨，只是把它们看做各自独立的思维方法，甚至把它们对立起来，抬高一方，贬低或忽视另一方。过去人们只知道有二分法，而不知有系统法，甚至把二分法加以夸大，似乎掌握了二分法就掌握了辩证思维方法。系统论提出后，有些人又极力抬高系统法，把它说成是“新的世界观、方法论和认识论”，认为这种新的

① 参看黄麟雏《论系统思维方式》，载《内蒙古社会科学》1995年第2期。
② 参看张智光《二分法和系统法结合是辩证思维的重要方法》，载《华南师范大学学报（科社版）》1995年第1期。

方法论“更具有生命力，更能揭示系统物质世界的本质属性”，从而贬低辩证法，当然也就轻视二分法。其实，辩证思维的二分法和系统法有着内在的联系，它们相互规定、相互渗透、相互作用，构成一对相互结合的辩证思维方法。

在客观现实中，任何事物、过程都不是单一的矛盾，而是包含着许多的矛盾。这些矛盾有机联系构成复杂的矛盾群体，一种矛盾群体又处于与其他矛盾群体互相联系之中。在这里，如果把矛盾群体看做矛盾系统，那么每一矛盾就是构成矛盾系统的一个要素。或者说，每一矛盾都成了复杂矛盾整体的一个部分。在矛盾系统中的每种矛盾都处于一定的地位，起着不同的作用。其中有根本矛盾和非根本矛盾；有主要矛盾和非主要矛盾；还有内部矛盾和外部矛盾等等。各种矛盾相互关联、相互作用，构成矛盾系统。就单一矛盾来说，它自身也有许多规定性，如有斗争性和同一性；普遍性和特殊性；矛盾双方有主要方面和次要方面之分。这些都成为构成单一矛盾的要素。同时，任何一种矛盾与周围其他一些矛盾相互影响、相互作用。从这个意义上说，任何单一矛盾都可以看做一个子系统。哲学从这一角度否定了“主画说”或“主声说”。客观现实的矛盾系统成为二分法和系统法相互联结的客观前提。人们认识客观对象，既要认识矛盾系统，也要把握构成矛盾系统的各个要素（矛盾）以及它们的相互联结。当人们认识作为矛盾系统的各个单一矛盾（子系统），或单一矛盾各个构成要素（规定性）时，就必须运用二分法；而当人们认识矛盾系统或子系统时，就必须运用系统法。因此，二分法和系统法相结合是思维反映客观矛盾的必然要求。

辩证思维的二分法和系统法各自都蕴涵着对方。二分法是以认识矛盾双方及其统一的辩证思维方法。在客观现实中，不

仅矛盾自身包含着两个对立面的统一，而且矛盾之间也具有对立统一的关系。根本矛盾与非根本矛盾、主要矛盾和次要矛盾、内部矛盾和外部矛盾等等之间都既对立又统一。认识矛盾自身双方的关系要运用二分法，研究矛盾之间关系也要运用二分法。哲学由此否定了“声画同构说”。当我们从矛盾系统出发，连续运用二分法去认识一种又一种的矛盾以及两种矛盾之间的对立统一关系，直至达到把握矛盾系统的本质及其规律时，实质上就是运用了系统方法。毛泽东在《矛盾论》中一次又一次地运用二分法去研究矛盾，而这种研究就包含着运用系统法去研究矛盾系统。这说明，当我们连续运用二分法去认识客观对象时，就必然渗透着系统方法。

反之，作为辩证思维的系统法自身也包含着二分法。从哲学角度看，系统法的整体性，就是一个矛盾的统一整体。整体与部分（要素）之间、要素与要素之间、系统整体与外部环境之间，都是对立统一的矛盾关系。系统法从对象整体出发，无论考察整体与部分的对立统一关系，部分与部分之间的相互联系、相互制约，还是系统整体与外部环境的相互影响、相互作用，都必然要运用二分法。因此，当人们运用系统法去认识系统整体的本质及其规律时，就内涵着连续运用二分法。

人们认识矛盾系统的过程，二分法和系统法从不同角度发挥各自的功能。从揭示对象的矛盾及矛盾之间辩证关系来说是运用二分法的过程；从考察对象的矛盾系统的本质及其规律来说，则是运用系统法的过程。也就是说，在辩证思维过程中，二分法的连续运行体现为系统法；系统法的运用内涵着二分法。你中有我，我中有你。它们相互渗透是由它们各自的本性规定的。

辩证思维的二分法和系统法的辩证统一，也是它们充分发

挥认识功能的需要。二分法以揭示矛盾双方的本质特征以及它们之间的内在联系为己任，它的职能就是深入认识某种矛盾的本质。因此，运用二分法有助人们深刻地认识对象。但是，要正确理解一种矛盾的性质、特征、地位和作用，必须联系其他矛盾加以思考，这就需要运用系统法参与分析。而且要认识矛盾双方的对立和统一，也要联系其他的有关情况加以考察，否则，就不能获得全面的理解。例如，人们常说：对我们的工作结果要做一分为二的分析，既要看到成绩，又要看到问题，成绩和问题是相联结而存在的。仅仅这样认识是不够的。必须明确，何谓成绩何谓问题，有哪些方面的成绩和问题、为什么这些就是成绩和问题，这些成绩和问题是在什么情况下出现的，又在整体工作中占什么地位，起着什么作用、如何发扬成绩解决问题，等等。当我们做这样分析时，就在一定程度上运用着系统法了。可见，二分法必须有系统法参与，把对象作为系统加以考虑，才能更好发挥认识功能，更全面地认识对象。同样，系统法需要二分法参与才能更深刻地认识对象。系统法已成为当代研究系统整体的有效工具，为建构整体化科学理论体系提供了新思路。但是，在一个复杂系统中的内外各种关系，其最本质的东西就是矛盾关系。只有揭示系统内在及系统与环境的矛盾关系，才能获得关于系统的深刻认识。否则只能对系统做一般性的描述。要想运用系统法去认识系统深层的矛盾本质，就必须借用二分法对系统的矛盾关系进行逐层的分析，以揭示各种关系的辩证本质。如果没有二分法的作用，那么系统法就不能获得深刻的认识，因而也就不能充分发挥自身的认识功能。如果说二分法需要系统法来获得关于对象的系统认识，那么系统法则需要二分法来把握对象的深刻本质。

总之，“二分法和系统法相结合不是人为的，而是由认识

对象、它们的本性及其认识功能所决定的。它们相结合，既使系统法具有哲学的性质、特征和功能，又使二分法具有系统的性质、特征和功能；既丰富了二分法，又深化了系统法。在实际的辩证思维过程中，人们总是自觉不自觉地把它们结合起来，在统一中运用二分法和系统法，以获得全面而深刻的认识"①。

正如我们在前面的章节中已经指出过的那样，电视的声画并存，决定了读者在认知电视新闻所提供的信息时迥然不同于接触单纯看的报刊和单纯听的广播的思维特点。英国电视理论家格林·阿尔金说："电视不只是一种看的东西，然而也没有必要说音响和图像哪个更重要。在制作一个效果好的电视节目时，两者是相辅相成的。如果说两者中任何一个能独立发挥作用的话，那不是对它的赞扬，相反，却说明这两者还没有很好地结合起来。"② 作为"看"的特定内涵，电视新闻的画面，除了像新闻照片那样向人们展示静态的新闻空间外，更主要的是时间上的展开，以时空相兼的特点反映新闻动态（如美国航天飞机"挑战者"号爆炸的经过），使人们从事物的运动中，获得难以名状的直接（眼见为实的）感受，构成心理视象与现实的认同，这是报纸的文字符号和广播的声音符号（当然包括电视新闻的"声音"）无能为力的。"动"，是人们对视象的第一要求，电视新闻的"画面"正好能够满足人们的这一心理欲求，百闻不如一见，这是确立"画面"在电视新闻中主体地位的根本。作为"看"的新闻画面，它的任务在于以具象符号的色彩、形象、动态、空间等因素与抽象的语言联袂，向人们传

① 参看张智光《二分法和系统法结合是辩证思维的重要方法》，载《华南师范大学学报（科社版）》1995年第1期。

② 格林·阿尔金《电视音响操作》第5页，中国电影出版社，1986。

播完整的信息，佐证新闻的可信程度。电视的听觉符号（主要指抽象音响语言）则以历时的逻辑排列，不受时空制约，能够自由地表述人们对世界万物的认识，具有画面所不具备的系统叙述能力。它通过与画面胶着、互补，形成视听不可分割的新闻空间，从两个感知通道消除人们对事物认识的不确定性，进而获得确信无疑的信息。这便是声音在电视新闻中的主体作用。坚持二分法，使我们反对把声画混同一体；坚持系统观，使我们看到声画在电视传播中各自不可替代的独特作用。

请看广州电视台的一条新闻对上述阐述的具体体现：

标题：**地铁一号线正式开通，市民争坐首班车**

导播：广州地铁一号线今日（6月28日）正式全线开通运营，本地和附近地区的不少游客都争相乘坐上午11点半开出的第一班运营列车。由梁冈带我们去看一下。

录播：（现场：今日大喜日子，特意到西朗总站搭头班地铁，同市民聊天。）（现场：上午11点36分开出，上午9点就有市民等候。）这位游客特意从佛山赶来广州坐第一班地铁，就是为了开开眼界。（采访：来广州玩会挑地铁作交通工具，地铁宽敞舒适有空调。）按正常情况，地铁总站的乘客不会太多，但由于今日地铁第一日正式开通，不少乘客专程来到总站坐第一班地铁，就算没有位置都无所谓。能够坐上第一班地铁，乘客们都很开心，对广州地铁更是赞不绝口。（采访：漂亮、先进、方便。）广州地铁一号线正式运营的第一班列车同样吸引了不少传媒采访，地铁短短6节车厢估计有不少于20个记者。（采访亚洲电视记者：新鲜，同香港比较广州地铁较干净。）（现场：到了老城区的黄沙站就有很多乘客上车，老伯第一次

坐地铁。采访：地铁好，公共汽车路远天热。）第一班地铁到了亚州最大的地铁站公园前站时，乘客人数达至高峰，每节车厢都挤得水泄不通。虽然每至一个站上车的人数很多，但秩序仍然良好。（现场：第一班到达了天河东站，从西朗到东站只用了32分钟，有地铁坐是广州人的福气，地铁也是广州迈向国际大都市的重要一步。广州电视台记者报道。）

第二节 “双主体关系”形成的生理基础

一、从接受原理看“双主体关系”

朱光烈先生在《“声画结合”论批判》① 中指出：“这些年来，我们总是强调以受众为中心，对于电视实务界那些无视观众、不管收视效果的种种行为常常不以为然，但是我们自己又怎么样呢？……实际上很多学者都有一条编辑机前的‘板凳’，被同化为编辑，于是画面崇拜观念油然而生；电视学者应当首先向编辑记者学习，但是接着就应该超越他们，没有这种超越就没有学者的社会地位，没有存在的必要，这不是学者自视高编辑记者一等，而是社会分工不同所要求的。为了寻找自己的社会地位，电视学者首先就必须走进普通观众家庭、或者在自己家里以一个普通观众的心态去收看和研究电视，即坐在普通观众的‘板凳’上。”对这一观点我完全赞同。就电视研究而言，我们的最基本视角的确应当是观众的“实际”，这不仅是对电视的传播学研究是必需的，而且对电视的业务研究和实际工作也是必要的。论述电视新闻中声画双主体关系，必须从神

① 载《现代传播》1999年第4期、第5期。

经语言学角度具体研究观众的接受心理特征。

心理学家的研究表明，思维的体内传播是靠神经电流来完成的。人体接收外界信息，主要是通过眼、耳、鼻、皮肤等组织器官。外来的光、声、冷、热、机械刺激，首先使眼、耳、鼻、皮肤等部位的神经元发生兴奋。神经细胞在正常情况下（无刺激）膜内外有一定的电位差，膜外表面带正电，膜内表面带负电。[①] 神经元发生兴奋，电位差在极短时间内消失，这叫除极。随即，膜外表面由正电位变为负电位，膜内由负电位变为正电位，而临近静息部位的细胞膜外仍是正电位，膜内是负电位。这样细胞外表面兴奋部位和未兴奋部位之间就形成了电位差，有电荷移动，细胞内兴奋部位与未兴奋部位也有电位差，亦有电荷流动。由于电荷流动，在极短时间内，膜内外又恢复原来电位，这叫“复极”。电流在膜外由未兴奋部位流向兴奋部位，在膜内由兴奋部位流向未兴奋部位，形成细胞间局部电流回路。这种局部电流可刺激邻近未兴奋部位神经细胞，产生新的“除极”——电极瞬间消失，引起后者产生动作电位。以后这个新的兴奋部位又通过局部电流再刺激它的邻近部位，并依次进行下去，使兴奋向前传播。而已兴奋的部位则依次“复极”——恢复神经细胞膜内外正常电位差。神经每兴奋一次，即产生一次神经冲动。眼、耳、鼻、皮肤等器官的神经细胞就是这样通过神经电流回路的产生与消失把刺激部位的信息传递给大脑的。大脑相应区域的神经细胞亦受到传递来的兴奋的刺激，产生相应的局部电流回路，驱动大脑物质的相应运动，形成大脑的思维活动。大脑物质的运动对接收到的信息做出推理、判断，并发出指令，由神经电流传出，指挥身体相应

① 参看高玉祥等《普通心理学》，陕西人民教育出版社，1982。

的部位动作。

可见，从生理学的角度看，人对电视新闻的视听符号的冲击所产生的反应过程，完全是体内生命物质的物理化学过程，而最显著的是神经电流的传递变化过程。欲研究这一过程，则必先研究人脑的功能。

二、裂脑研究成果为“声画双主体关系”研究提供的科学依据

人作为“物种”出现在地球上，已经三百多万年了，但对于人脑的认识，则还是比较新近的事。最早用现代科学方法对人脑进行研究的是17世纪的英国医生、解剖学家托马斯·威利斯。他在研究了脑并追踪了通向脑的神经的基础上，明确地把感觉、记忆、想像、意志等复杂的心理现象归之于脑的具体结构。18世纪瑞士医生、解剖学家和生理学家哈勒，完成了有关神经系统功能的第一个决定性发现。他证明脑是通过神经接收并传递感觉冲动的，从而第一次从脑和神经的具体联系上，初步确立了脑是思维、意识功能的生理基础。18世纪末19世纪初的奥地利医生、神经解剖学家和心理学家加尔，尤其集中地研究了脑与思维意识的关系问题。他在对脑进行研究时，把注意力集中到大脑皮层。他认为大脑皮层的不同区域分管身体不同部位的感觉，并把一定的反应信息传送到身体的一定部位。这样，加尔在历史上第一次提出了大脑皮层不同区域具有不同功能的重要观点。①

大脑由左右两半球组成，长期以来，人们对于大脑结构的“两院制”一直迷惑不解。随着1861年法国医生布洛卡通过对

① 参看张浩《论思维器官与思维能力发生发展的同步性》，载《武汉大学学报（哲社版）》1995年第1期。

特殊失语症的研究，首次发现了语言障碍与大脑病变的关系，从而把语言中枢定位在左半球，随着更多的事实的积累，布洛卡于 1885 年宣布"我们用左大脑半球说话"，于是左半球的语言优势得以确立。由于语言总是和逻辑思维、推理分析、概念形成等高级智力活动相联系，传统上也就将左半球视为具有全面优势和绝对优势的所谓优势半球或主半球，而将右半球视为进化上落后的从属的劣势的半球。这种关于左半球惟我独尊的优势半球概念持续了一个多世纪，终于被大脑两半球功能专门化的新概念所取代。

这一观念性的转变是通过裂脑研究（split-brain research）达到的。裂脑研究包括裂脑动物与裂脑人的研究，它是用手术方法将大脑联合部（主要是指含有 2 亿根神经纤维的胼胝体）切割开，形成两个相对独立的半球，裂脑的显著效果就是中断了正常时两半球之间极其有效的、每秒高达 40 亿次的川流不息的信息传递与脑功能的整体效应，使被掩盖的功能专门化展现出来。1981 年诺贝尔生理学和医学奖获得者、美国加州理工大学心理生物学教授罗杰·斯佩里关于"裂脑人"的研究由此成为脑研究中最引人瞩目的突破。

现代脑科学对"裂脑人"研究的成果已经证实，大脑左半球的功能主要是语言和言语、计算和科学研究，侧重于抽象思维，具有连续性、有序性和分析性的特点；右半球的功能主要是音乐、绘画、舞蹈等艺术活动、空间知觉、发现隐蔽关系、想像和表达情感，侧重于形象思维，具有离散性、弥漫性和整体性的特点。有些左脑损伤的患者导致失语症，不能正常使用语言，但仍能唱歌。这就是因为左半球的语言功能产生障碍，而右半球的音乐功能仍保持正常。图 6－1 所表示的是通过对

裂脑人研究而获得的两侧半球不同功能的大致情况。①

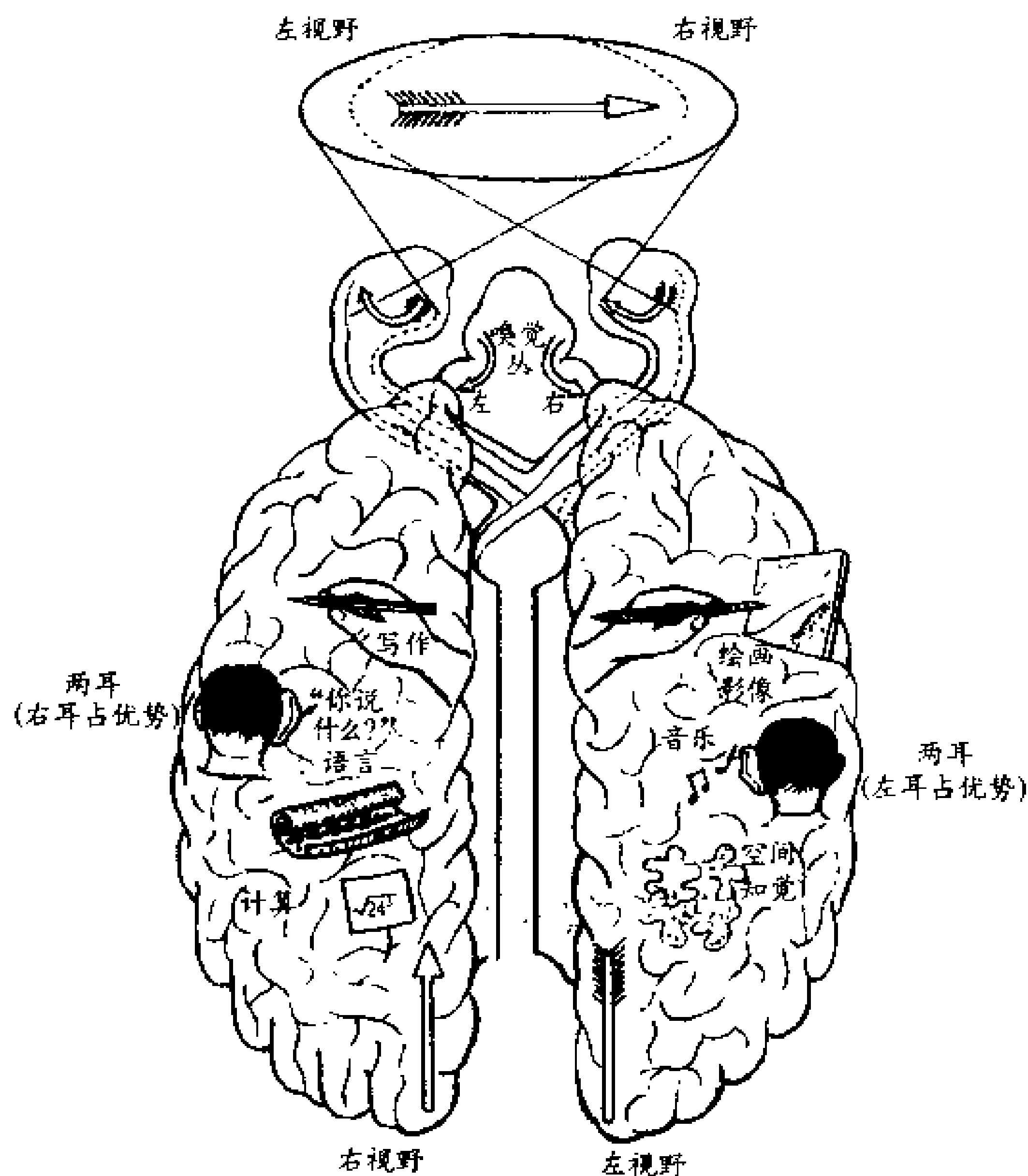


图6-1　大脑两侧半球功能示意图

① 据王德春等编著《神经语言学》第13页～14页，上海外语教育出版社，1997。

两侧大脑半球的功能分化不是绝对的，它们既分工，又密切协作。以感知电视节目为例，左半球分管感知节目的语义和话语连贯性，右半球分管感知图像、语调，两者结合起来就能获得比报纸、广播更为具体、生动、形象的完整信息。两个半球的功能充分发挥出来并密切协作，可提高人的智慧和创造性。有人处理信息以左脑半球为主，善于科学思维，称左脑型。有人自信以右脑半球为主，善于艺术思维，称右脑型。也有人主次不明显，称综合型。

综上所述，科学家对“裂脑人”研究的成果，为我们从人类的生理感知系统阐述电视新闻语言符号与非语言符号的“双主体”构成理论提供了科学依据。电视新闻的两类语言符号是怎样整合为一个完整信息的呢？我们可以做出以下分析：

当受众在观看电视新闻时，他的语言信息表述动机开始启动，这既是言语交际的心理条件，又是言语理解与表述的起点，随之播音语言传达的语意信息瞬即沟通了视觉感知画面所形成的“语意初迹”。语意初迹只是右脑根据视觉经验积累所形成的模糊语意关系体系，它必须借助于词语的引导才能把语意初迹转为话语表达的清晰的思想。在播音语言的系统语意指引下，画面证实的语意也就得以清晰明确。我们说画面失去了文字的说明其语意模糊的道理也就在此。

神经语言学研究表明，上述左右脑对两种不同语言符号的整合性加工，它跟大脑后部三级皮层区（即顶枕部）相联系。“顶枕部”① 对传入大脑的外部信息具有整合性加工的机能。该部位能把从各感知觉通道连续输入的视觉、触觉、听觉信息整合再现为同时呈现的整体形象，以此实现外部信息的共时多

① 顶枕部是大脑半球后部区域，又称韦尼克区、司语言感觉功能。

维综合。大脑左半球的顶枕部皮层则将已形成的线性词序列进一步整合加工成多维语意图式，即作为整体呈现的语意关系体系。有专家对这两类整合性加工做了区分：将感知觉整合加工

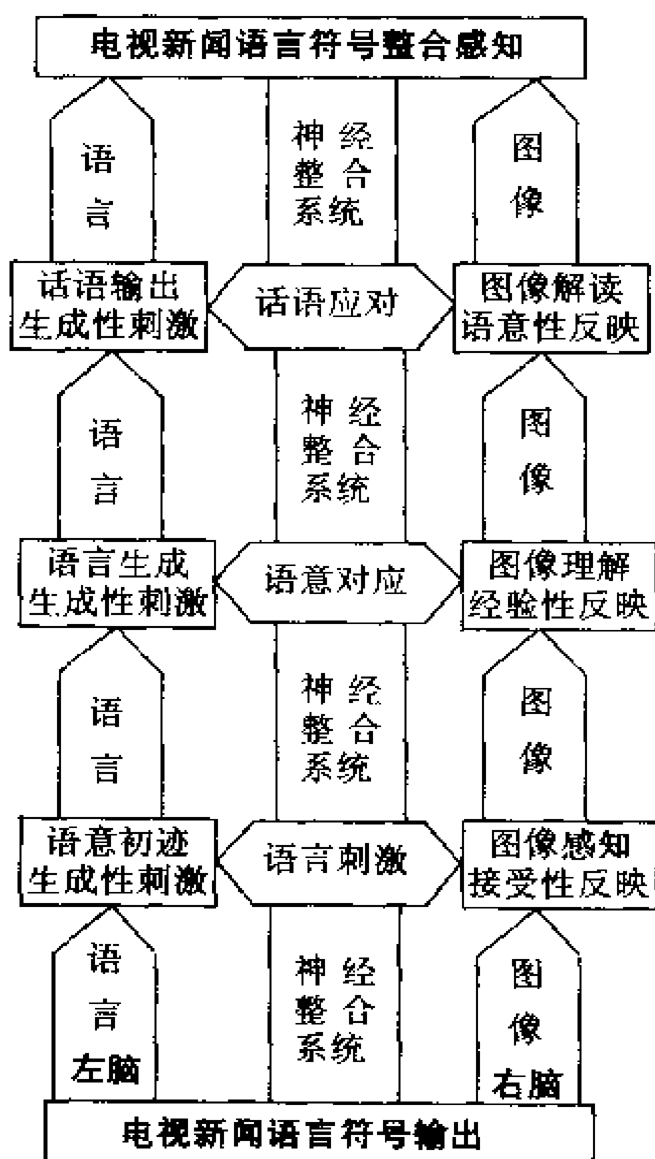


图 6－2　大脑对语言、图像双主体感知图示

称为“直观性空间综合过程”，而将多维语意图式加工称为“共时准空间综合过程”。这种区分实际上就是把“多维语意图

式”作为一个具有空间结构的整体来看待。[①] 大脑对语言、图像感知整合情况见图6-2。

通过上述两半脑整合加工信息的原理，我们不难理解电视新闻中两种语言符号的融合过程，这个过程是两种语言符号共时的多维综合，两种符号的语意都得到最清晰的表述。这种表述，没有主次之分，语言是给观众以逻辑理念的感知，非语言符号则借助文字的启迪，给观众以空间形象信息的实证性满足，从而使观众确认信息准确无误。我们不能视两种符号各自的叙述功能与证实功能有何主次之分，有人一听说画面在电视新闻中是作为“证实主体”而存在，就认为画面处于“次要地位”。其实，这种不同功能划分是人体生理结构不同之使然。

以上阐述，就是“电视新闻以语言叙述，以画面证实”的科学依据。

第三节 “双主体”的互补机制

一、语言特征和形象蒙太奇

索绪尔在阐述能指的线条特征时指出，能指属听觉性质，只在时间上展开，而且具有借自时间的特征：一是它体现一个长度，二是长度只能在一个向度上测定：它是一条线。他说：“语言的整个机构都取决于它。它跟视觉的能指（航海信号等等）相反：视觉的能指可以在几个向度上同时并发，而听觉的能指却只有时间上的一条线：它的要素相继出现，构成一个链条。”索绪尔还说，句段关系和联想关系反映了语言结构关系的全部特性——“双重系统”。具体表现为：一方面，在话语

① 伍德春等《神经语言学》第115页，上海外语教育出版社，1997。

中，各个词，由于它们是连接在一起的，彼此结成了以语言的线条性为基础的关系，排除了同时发生两个要素的可能性。这些要素一个挨着一个排列在言语的链条上，这就是句段关系。另一方面，在话语之外，各个有某种共同点的词会在人们的记忆里联合起来，构成具有各种关系的集合。这种集合的形成，不是以长度为支柱的，它们的所在地是人们的脑子，是属于每个人的内部宝藏的一部分，这就是联想关系。

考虑到索绪尔对音响形象的解释——“音响形象作为在一切言语实现之外的潜在语言事实，就是词的最好不过的自然表象”，我们有理由把电视新闻中的“声”看做是听觉的能指，而把电视新闻中的“画”看做是视觉的能指，或是把“声”视做句段关系，“画”视做联想关系。这启示我们从以下角度看待“声画双主体”的互补机制。

所谓语言，就是一整套声音或形状。它本身并不是完全不具备那种被用于作同型性再现的结构物质。例如，语言可以为每一个别概念分配一个独特的符号，把思想和经验描绘成依次进行的连续性事件。原则上说，语言同其所描绘之物间的这种形态对应同绘画是一致的，在一幅线条画中，两只狗被画成两个独立的线条样式；在电影和戏剧中，一个事件的各个阶段也是按照一种适当的次序展现出来。但从另一方面讲，语言本身的结构是极贫乏的，口语中的绝大部分词汇和拼音文字其“能指”与“所指”之间并无自然的诱导性的联系，完全等同于索绪尔所说的任意性符号，所以它的再现就不可能过多地依赖这种形态上的对应。它只能依靠为经验中的各种事实分配“标签”的办法，来完成它的大部分工作。它使用的标签大都是随意选取的，就像表示停止通行的红色信号灯是随意选取的一样。因此，阿恩海姆说：“语言只有同另一种知觉媒介即作为

思维之主要工具的意象相互作用时，才不至于沦为思想成形之后为它追加的标签或标记。”在电视新闻中，“意象”即为电视画面。

作为“看”的电视画面，它的直觉优势就在于不通过具象与抽象的感觉转换，就能切切实实证明新闻本源的实有状况。诚如传播学家施拉姆所述：“非语言的符号（图像等），它们携带的信息常常不需要任何语言来表达，一幅画就是一种完整的传播。”电视新闻通过对事物的直接视觉特征的记录，可以传达色彩、明音、形态特征、空间深度等直接的视觉信息；通过视觉的统觉（对当前事物的心理活动同已有知识经验下联系、融合，从而更明显地理解事物意义的现象）作用，还可以传递质感（硬度、柔度、湿度）、量感、力感、运动感及听觉、味觉和触觉等信息。通过这若干信息的综合传播，为人们对某一事物的分析、判断提供最直接的依据，这便是现场证实性的心理感知基础。——请注意，心理感知是建立在“词”的基础上，图像传递的万千信息最终是靠词和句子进行解读和表述。

这种多向度的迸发，必须依赖线性的语言的引导才能为人所理解。按照阿恩海姆的说法，在大多数情况下，语言会抵消知觉活动把事物看做“纯形式”的倾向。由于语言是按照人类的实际需要创造出来的，所以它总是暗示出事物在功能方面所属的范畴，而不是它们在外形方面的范畴，因此，它总是设法超出纯粹的表象，“语言的功能基本上是保守的和稳定的，因此，它往往起一种消极作用——使人的认识活动趋于保守和静止”。但是这正好是语言和意象形成互相依存关系的基础所在。意象一经浮出水面，就必然受到语言的诱惑，并渴盼语言的向导。我们不能把许多幅画或一幅画的许多的组成部分收集起来，然后把它们结合在一起，产生出一种新的陈述。但对于语

词或表意文字来说，这便是一件很容易做到的事。形象蒙太奇会展示出许多裂缝，而由语词产生的各种意象却会汇成一个统一的整体。我们可以通过对电视新闻画面叙事的不完整性的论证来加深对这一对比关系的认识。

二、从电视新闻画面叙事的不完整性看“双主体”互补

所谓电视新闻画面叙事的不完整性，是指画面在新闻节目里，呈不连贯状态，不具备叙述事情的变化和经过的能力。众所周知，在情节性影视节目中，即便是没有任何声音，画面也能够向人们讲述事情的变化和经过。画面表述情节的功能，早期的电影“默片”就是最好的证明。可以这样说，凡有情节性的影视片，都是以画面为主要语言构成叙述主线，而辅之以声音或字幕的画面所具有的这种情节表述能力，是制片人按照预定的情节思路，将一个个镜头合乎逻辑地组织起来，使之产生连贯、对比、联想的作用，从而成为一个完整的“故事”。画面的这种情节性，就是人们熟知的“蒙太奇”手法（镜头的组合关系和连接方法）所形成的画面与画面的承继关系。

电视新闻则不然。电视新闻是以声音（语言播音＋现场语言）这条主线承担着“叙事”（新闻事件的变化和经过）这一任务的。国内外绝大多数电视新闻，关掉画面，只凭听声音仍然可以得到一条完整的新闻，就是“声音主线”的作用的最好说明。基于声音的主线作用，电视新闻的画面，就没有情节性影视节目的画面所要承担的“叙述”任务，用不着受情节性影视节目镜头组合的逻辑规范，也用不着构建画面与画面的承继关系。作为“看”的电视新闻的画面，它的任务是体现“照相本性”，以准确的画面内容证实新闻事件中涉及的人、物体、地域等新闻要素的可信性，最大限度地消除信息中的“不确定性”成分，为电视观众提供“一种显而易见的近亲性”（克拉

考尔语)，以满足受众“百闻不如一见”的心理欲求。上述这种特殊的“声画关系”，是“画面叙事不完整性”这一特性形成的重要因素。

“新闻时间因素”是形成这一特征的另一重要因素。关于电影、电视的“时间”概念很多，这里是指一条新闻播出时所耗的实际时间，电视节目只有进入“播出状态”才能真正体现它的传播价值，播出时间，是衡量节目质量的关键“值”。为了增加传播的信息量，加大单位时间内的传播容量是个有效措施。以中央电视台的《新闻联播》为例，1980年平均每天播出国内新闻10条，1984年平均每天17.1条，1988年平均每天达22.3条（笔者自行统计）。单条新闻的时间长度已由过去的平均2分多钟，减少到目前的1分钟左右。这里我们取“1分钟”作为长度标准进行深入阐述：1分钟左右的时间，口播语言可以传播一条“5W+H”俱全的新闻，而电视新闻画面却出不了几个镜头，形成不了完整的叙事，无法胜任对事理的有效传播。视知觉感知规律告诉我们：感知一个全景画面所包容的景物需要8秒钟左右的时间，感知一个中（近）景画面所包容的景物需要5秒钟左右的时间，感知一个特写画面所包容的景物需要2秒钟左右的时间，电视新闻的画面因交代新闻环境的需要，全景、中景（含近景）镜头运用占整个镜头数的75%以上，据此计算，1分钟左右的短新闻，最多有8个画面。笔者曾对500条50秒至1分钟以内长度的新闻进行定量分析，每条新闻平均仅6.2个画面。单条短新闻中文字、信息密集，画面时间长度受限制的特殊性，造就了新闻画面叙事的不完整性这一特征。对于深度报道、新闻专题等新闻长片来说，其画面叙事依然是不完整的，它们的内容表述仍然是依赖于文字声音，请看表6－1。

表 6－1 长新闻片镜头数量统计

片名	声音长度	镜头个数	镜头个数/分钟	备注
十年难断明白案	12′	86	7.16	1998 年 3 月中央电视台《焦点访谈》
如此检疫难防疫	12′	84	7	1999 年 3 月中央电视台《焦点访谈》
江桥岂是摇钱树	12′	80	6.66	1999 年 4 月中央电视台《焦点访谈》
城建拆迁与文物保护	14′	96	6.85	2000 年 3 月湖南电视台《有话好说》
牟暴利 进监狱	12′	93	7.75	2000 年 3 月中央电视台《焦点访谈》

上表 5 个长片中，每分钟镜头个数最多的是 7.75 个，最少的是 6.66 个，这个统计再一次说明了“新闻画面叙事不完整性”这一特性的各类新闻片中存在的普遍性。

电视新闻节目文字稿叙事的完整性，已受到报纸的关注，跨媒体传播已成为一种新的传播形式，请看《南方都市报》2000 年 3 月 24 日刊载中央电视台《焦点访谈》的一篇记录稿：

次品充奖品 皮包公司牟暴利
红包加肉包 民政领导进监狱

18 元的皮带竟然充当 100 元的奖品

主持人：1998 年我国长江、松花江、嫩江三江灾情

严重，中国募捐委员会经国务院批准，在全国发行赈灾福利彩票，用福利彩票来筹集赈灾资金。浙江省三门县开展了这项工作。

周衍健（三门县民政周副局长）：按照任务，我们是人均7块，280万，福利彩票和赈灾彩票一起发行。当时批下来是600万。

主持人：1999年初，三门县成立了由一名副县长亲自挂帅的筹备小组，具体工作由三门县民政局组织实施。经过精心筹备，1999年2月6日发行赈灾彩票的活动在三门县轰轰烈烈地办了起来。

三门县群众：当时彩票是在这里买的，人多啊，这里都是人啊。

三门县群众：哇，人山人海，人多的是，本地人外地人都有。

主持人：赈灾福利彩票使三门县城变得拥挤繁忙。人们积极地为灾区奉献爱心，福利彩票销售得很快，从2月6日到9日，仅3天的时间就发行了500万元。就在还差100万元就要完成销售计划的时候，这项活动却突然被县里终止了。

陈杰（三门县技术监督局稽查队副队长）：摸奖以后，我们局里马上接到举报，说存在着欺骗消费者的行为。

李友星（三门县委常委、县纪委书记）：发行第三天，因为群众感觉这里面有奖，群众情绪比较激动。我们公安部门加强了警力维护现场秩序。到第四天的时候，势头就不太对了。最后县委、县政府果断决定，停止销售彩票。

三门县群众：奖品有伪劣的，东西不好。

记者：有哪些奖品不好？

群众：皮带不好。这个皮带穿了几次以后，这个扣就掉了。

主持人：人们在奉献爱心的时候，感觉到被欺骗了，于是就向相关部门反映情况。三门县彩票的销售工作被迫停止。县委、县政府责令有关部门从奖品中的皮带着手调查此事。调查结果让人瞠目结舌。

林斌（三门县纪委纪监室主任）：皮带的进价才18元，但是民政局的定价是100元，当时我们感到比较吃惊。

不要查了，再查很多人都要倒霉

主持人：据了解，三门县民政局在这次发放的600万元福利彩票中，拿出了近240万元购买奖品。三门县民政局在没有进行招标的情况下，选择了临海市礼星贸易有限公司为这次活动提供所有的奖品。这个公司的法人代表是金礼星。

楼先美（三门县物价局局长）：我们监察处根据举报的内容，赶到温州市的厂家，对皮带进行调查。经调查发现，每条皮带的厂价是12.50元。于是我们又赶到台州路桥小商品市场，向卖货给礼星公司的老板调查。陈老板非常配合我们这次调查。他向我们提供说，当时销给礼星贸易有限公司的皮带，每条是18块，包括包装等一切在内。而礼星贸易有限公司卖给三门县民政局，每条则是100块。

主持人：礼星贸易有限公司18块钱买入的皮带交给三门县民政局，作为100块钱的奖品，差价就是82块钱。奖品中的皮带是7200条，差价总额就是59万多元。

洪欢东（三门县人民检察院起诉科副科长）：物价有

关部门规定，允许他金礼星一定程度的利润。得出他金礼星牟取的暴利数额大概是四十多万，这仅指皮带这一项。金礼星他虽然注册的是一个公司，叫礼星贸易有限公司。但它其实不是一个正规运作的公司，所以它账目不清，甚至可以说没有建账。我们在侦查过程中，没办法调取到它有关财务方面的资料。也就是说，金礼星在整个三门县发行福利彩票的过程中，到底牟利多少，就无法得出一个准确的数字。

主持人：临海市礼星贸易有限公司为这次彩票提供的奖品，包括轿车、彩电、洗衣机、自行车、金项链、电熨斗、蒸锅等，有关方面的调查显示，临海市礼星贸易有限公司光从为三门县民政局购买 240 万元的奖品中就至少赚取了 80 多万元。

胡炳献（浙江福利彩票发行中心主任）：三门县在彩票发行当中，在采购奖品当中，没有按照公开招标、公平竞价的办法来进行，是采取个别议标的办法，难免就会出现一些漏洞。

主持人：三门县纪委在调查这次事件时了解到，临海市礼星贸易有限公司其实是个皮包公司。

李友星：金礼星的公司是个皮包公司，自己当经理，老婆、小舅是公司的成员，三人一个家庭公司。既无经营场地，又无注册资金。

送红包就是送钱，送肉包就是送女人

主持人：是什么令三门县民政局的领导置福利彩票奖品发放的程序、规定于不顾，不通过招标，直接让一个皮包公司承包福利彩票奖品的购买、发放工作呢？

王成都（三门县原民政局局长）：金礼星有多年经验，从他同其他各地区合作的一个协议看，他在其他地方发行都比较成功。比如安徽芜湖，还有天津、唐山等地。他专门有发行彩票的仓库，包括标语、发行彩票的服装等等，这些东西都有。

主持人：那么，真的是礼星公司从事彩票发行的实力令三门县民政局的领导着迷吗？

李友星：当时，我们公安局和纪委的同志到安徽天长市把金礼星抓住的时候，他很害怕。他说了，这个事情我要是交代出来，不光我自己要倒霉，其他人也要跟着倒霉。我们经办的同志问他，到底怎么回事，他说现在有的干部，只要有红包——就是给他们送钱，第二个就是要有"肉包"——给他们送女人，都会被拉下水。因此他告诉我们，不要查了，他把自己的非法所得退还给政府就算了。

主持人：腐败分子终究会露出马脚。经三门县纪委、三门县检察院调查，金礼星之所以能够与三门县民政局合作，是因为他利用请客、吃饭、卡拉OK以及送红包等方法拉拢了三门县民政局四位局长中的三位。

金礼星先后送给县民政局局长王成都人民币4万元；送给三门县民政局副局长何小本2.5万元；送给另一副局长1.5万元。

审讯人员：你知道犯了什么错误吗？

王成都：主要是受贿的错误。

审讯人员：受贿了多少？

王成都：4万元。

审讯人员：说的是不是事实？

王成都：是事实。

审讯人员：查处你，你觉得冤不冤？

王成都：既然事情出来了……，查处，我感到是应该的，查处是及时的。问题查出来了，可以防止以后犯更大的错误。

…………

审讯人员：所交待的是不是事实？

何小本：是。

审讯人员：你一共收了对方多少钞票？

何小本：2.5万元。

…………

李友星：作为具体的组织者，民政局的几个局长，由于收受了礼星公司老板的钱物，被他牵着鼻子走，采取了暗箱操作的办法，把这些奖品全部包给了个人，包括汽车、摩托车，还有其他一些小商品。

主持人：金礼星送给三门县几位局长的钱，数额应该说并不算巨大。但令人震惊的是，三门县民政局主要领导班子中，四位中的三位都被拉下了水。他们的前程最终葬送在他们自己手上。

洪欢东：三门县民政局局长王成都受贿4万元，副局长何小本受贿2.5万元，还有行贿人金礼星，也就是彩票发行的协作方，他涉嫌行贿7.5万元。三门县人民法院以受贿罪判处王成都有期徒刑4年；以受贿罪判处何小本有期徒刑两年半；金礼星目前还处在三门县人民法院审理阶段。

主持人：另一位副局长被开除了党籍，撤销了职务。三门县赈灾福利彩票事件在浙江省引起了震动。浙江

省民政厅要求全省各地以此为戒，自查自纠。同时决定，浙江省1999年及以后的福利彩票发行，不再设立实物奖品，改为现金奖。业内人士呼吁，通过立法约束福利彩票发展行业的行为规范。

胡炳献（浙江福利彩票发行中心主任）：应尽快立法，要按照彩票法来保护彩票、规范彩票、规范从业人员的行为，应该有这个制度。我觉得这个是至关重要的一条。

主持人：三门县民政局在福利彩票发行过程当中，奖品以次充好，问题比较严重。幸好这个事件发现得比较及时，尽快进行了解决。三门县民政局三位负责人因为贪污问题受到了查处，福利彩票的信誉，重新在当地老百姓心目当中得到了确立。

在结束本节之前，我要提到我的学生经常向我提出的一个问题——多年来，一些有电视新闻工作实际经验的研究生课程班学员往往对我所强调的语言的基础性作用不理解，历届同学不约而同地引用施拉姆的名言“一幅画就是一个完整的传播”来向我质疑。我这样作答：“一幅画就是一个完整的传播”其实质不是对画面信息本身的判断，而是深刻揭示了画面信息传播与语言的本质关系：画面信息传播系由人们凭借对生活经验的联想、记忆与理解而进行，这一系列联想、记忆、理解所运用的工具就是“词”；“一幅画就是一个完整的传播”，其见景生情、浮想联翩的“完整传播”概源于“词”的作用。“画面崇拜”者在运用这一名言时，往往漠视“词”在这个传播环节中的关键作用，而盲目放大了画面本身的作用。不少同学，听了这一解释之后，脸上仍是茫然。这说明，人们对“画”的主体作用理解易，对“声”的主体作用理解难。

笔者无意贬损画面对人们视觉的吸引力，但我们务须明白的是：画面虽然具象，但语意模糊，它们绝大多数情况下都是依靠抽象的“词”；而让画面的具象内涵浮升为语意，才能准确地传播。虽然“人所感知的信息百分之六十以上来自于形体（图像）对视觉的刺激”，但刺激的结果，人们往往是借助“词”来描述这种“刺激”体验的，诚如阿恩海姆所言：“语言可以为每一类型的思维提供一个清晰明确的符号，帮助维持感觉世界固有的秩序。词语就像一个个指针，将这些意义的峰尖从绵延在地平线上的山脉轮廓中凸现出来。”词，怎么可以被电视人漠视呢？

“图像崇拜”理论漠视“词”的构成功能，不仅使自身理论研究陷入迷茫，也给电视业者造成了灾害性的影响，当今国内外电视新闻中“万能画面”滥贴乱用就是这恶果的见证。比如：1999 年 3 月 24 日北约发动对南联盟的空中袭击。3 月 25 日世界各大电视台无一不争相报道此事。笔者收集研究了美国 CNN、CBS、ABC 及两岸三地的多家华语电视机构对南联盟战局的报道。也许是战局第一天的缘故，也许是战地对记者介入限制的原因，上述所有的电视机构播出 24 日战况的上百条新闻中，真正看得出来自战区的镜头只有三个：被炸地区大火（南斯拉夫电视台提供）、难民撤向马其顿（来源不详）、北约向马其顿屯兵（CNN 提供）。由于在全天的战局报道中多次插有人们观看北约空军军事演习的镜头，致使演习、空袭、空战画面混淆不清，那些时间不明、航线不明在天上飞来飞去的飞机，就无法向观众证实：这就是北约和南联盟参战的飞机。可以这样说，众多电视机构对这一天战局的报道都是被动、不成功的。

本章小结

这一章为抽象语言符号张目，从哲学与视知觉的两个层面论述笔者十年所提出的“双主体”观。双主体是二元的双重肯定，抽象语言符号和具象语言符号各司其职有何不妥？与之相佐的“声画合一”论的要害是“主画”；“两张皮”论还是“重画”。可是实践证明，“画”缺言少语就是担纲不了全面叙述的重任，在新闻中，“画”可以干什么？鉴于谈话性节目的大量出现，更基于短新闻的时间制约，对“画”的作用应该有在理性判断基础上的共识。

第七章 电视新闻语言中的时间观念

哲学史上大多数哲学家都把空间和时间放在一起讨论，从逻辑的分析角度看，时间的确具有与空间相似和相同的特征。许多学者认为，空间形式是物质运动的起点和结果，而时间形式才是运动本身。空间形式永恒地为时间形式所改变和重构。从这个意义上讲，时间形式更能够表现出物质存在的内在本质、运动、变化，并存与非并存状态的相互作用。这些论点对于我们认识电视新闻中的时间因素尤其是屏幕时间的特性具有指导意义。当然，我们说空间从属于时间，这并不是忽视空间因素，而是要强化空间的时间化的意义，树立起空间为时间所支配、所决定的观念。

第一节 屏幕时间对电视新闻语言的主宰

1997年，笔者针对我国电视界访谈节目大量涌现，从业人员对“语言”与“画面”的关系处理感到困惑的现状，撰写了《电视新闻：用语言叙述，用画面证实》①，重申了“电视

① 载《现代传播》1997年第4期。

新闻语言的符号系统及主体双重结构”的学术观点。文论发表后，北京广播学院任金州先生指导其弟子撰写了《电视声画不再分离》、《略论电视新闻中的声画同构》与我商榷。两文观点与论证方法大同小异，其中《电视声画不再分离》有这样的表达：“近十多年来，随着电视传播技术的日益成熟——对电视新闻而言，具有划时代意义的是 ENG 摄录一体机的出现，使声、画同步记录成为可能，而西方现代纪实观念的涌入，使建立在摄录技术进步基础上的声画同步记录，以其呈现客观世界更为真实的优势获得了迅速深入的普及，有关电视新闻性节目中‘声’、‘画’的内涵已经悄悄发生了变化：‘电视画面……它一开始就同时包括生活中的形象在时空中的运动和时空中的声响，不能同时记录形象和环境声音的，不是真正的电视画面。’”[①] 作者试图以此说服我电视的声画“记录”不是片断式的，而是全程式的。

一、屏幕时间限制及其时间厌倦

显然，上述文章中所引对“电视画面”的界定是片面的，其失误是只关注了采访过程对声画的同步采录，而漠视了屏幕时间对于电视新闻语言的限制。

屏幕时间，实指节目播出所耗的时钟时间（并称物理学时间）。屏幕时间是根据节目内容及其传播规律划分的，除了盛大事件的全程直播，在日常的电视新闻节目时段中，所谓的“声画同构”是难以找到其生存的空间的。研究电视新闻不顾及播出时间的限制（称为时限），其研究的意义也就微乎其微了。

---

① 引自朱羽君《屏幕上的革命——在舟山“电视声画关系”研讨会上的发言》，见《电视声画论集》第 306 页，人民出版社，1993。

众所周知，电影、电视在描绘物质运动时，可以放大时间（慢镜头，快摄慢放），也可以压缩时间（蒙太奇思维），但绝大多数情况下是“压缩时间”，10秒钟可以吃完一餐饭，5秒钟可以从一楼直上五楼等压缩时间的现象在影视节目中随时可见。这一现象反映了影视从业人员对“视觉节约”原则的共识。

关于“视觉节约”原则，美国电影理论家斯坦利·梭罗门早在1972年就有过这样的阐述：“如果一部影片描绘每个运动时间都恰好相当于实际完成这个运动的时间，那么这部影片看来将会相当沉闷。所谓的‘描绘性摄影术’盯住一个运动的一切方面不放，但这种摄影术却违反了艺术的一个基本前提：艺术是有所取舍的。各种叙事艺术都必然从原材料中挑选要加以强调的东西（人类的耐心和注意力是有限度的，这是艺术必须有所取舍的原因之一）。”①

取舍时间，是影视业者为满足观众的欲求，从机械的物理学时间观向心理学时间观跃迁的表征，法国哲学家柏格森和构造主义心理学家铁钦纳分别对此有过高见：一个从哲学角度提出了“空间时间”和“心理时间”，认为人们公认的时间观念不过是用空间的固定摄念来说明的时间，把它看做各个时刻依次延伸的、表现宽度的质量概念；一个从心理学角度把时间分为“物理时间”与“心理时间”，物理时间是恒定的，“它的恒定单位则为一秒”；而心理时间则不同，“你在一个乡村车站的候车室所消磨的一小时和你在欣赏一场有趣的比赛时所消磨的一小时，在物理方面是彼此相等的；它们以秒为单位的量数是完全相同的。对你来说，前一小时过得很慢，后一小时过得很

① ［美］梭罗门著《电影的观念》第10页，中国电影出版社。

快，它们并不相等”①。

然而，我们一些理论研究全然不顾及这样一些最基本的视觉心理原则，提倡什么全程保真记录，声画同构，这些理论能演绎出什么好的结果呢？对于新闻来说，因为声画同构之故，“短”新闻变成了“长”新闻；对于记录片来说，因为全程记录之故，本就乏味的记录变得更加寡淡似水。1991年前后出现的一批“专家叫好、观众厌倦”的长新闻、长记录片不就是这些理论失误的见证吗？

心理学理论告诉我们：在我们厌倦时，我们就能对我们关于时间长度的经验有清晰的印象。厌倦是怎样产生的呢？其原因主要是缺乏有趣的信息。有部记录片为了记录寻找一位实属无名之辈的民歌手，作者不惜用几分钟毫无目标吸引力亦无情节凝聚力的画面、松散拖沓地记录他们三次问路找人的过程，本来只需十几秒屏幕时间就可完整交代的过程硬是给乏味地放大了几十倍。此片播出后，专家好评如潮，而观众则直言其令人厌倦的关键：大学教师们认为“这部片子的不足是拖沓”；工人们的评价是“《×××》节奏太慢，主持人在羊肠小道上走半天，摄像机也随着摇晃半天，看了蛮烦”；大学生则表示“综观全片，似乎中心线索不太明确，思想意义的开掘欠新，也就是说由浅入深的‘人’的功夫欠火候，似乎仅仅是一种风情的记录，吸引力不太强，坚持看完片子的普通观众并不多，原因就在于此”。②

厌倦的本质是时间厌倦，是人的心理对时间的反弹。“心

① 参见杨清《现代西方心理学主要派别》第108页，中国社会科学出版社，1985。

② 见《中国广播电视学刊》1992年第5期所刊的《×××的主观追求与失误》一文。

理时间”研究成果认为：对于时间速度快慢不同的感受取决于时间本身是否进入了意识。可以这么说，在一定的时间内所出现的事物比我们所期待的要少时，就会使我们想到时间本身，从而产生厌倦。“时间是在没有别的事物出现时所出现的事物，只有在没有别的事物出现时，时间本身才会进入到意识之中。把这个话反过来说，就是：只要时间进入了意识，就会感到厌倦了。”[①] 据此我们可以推断，一些使观众感到厌倦的新闻与记录片，大都是因为声画同构，在拖沓的屏幕时间（物理时间）中“没有别的事物出现”（如为了找一个无名歌手，耗费几分钟屏幕时间）而使观众产生“度日如年”的时间意识。

以上关于屏幕对于实际时间的放大及其时间厌倦心理的产生，英国 BBC 广播公司早在 1978 年出版的录像教材《开拍了》中就做过生动浅显的阐述：“摄像机拍动作，会叫人感到太慢、比如这个人到屋子拿钥匙，出来把摩托车开走，实际上不过几十秒钟的事（屏幕计时38 秒），可是到了屏幕上却显得长达几分钟。”

二、“声画同构”论时间意识的缺省

为什么令观众厌倦的新闻和记录片总会不时出现呢？究其本质原因，是某些理论研究者、电视片摄制者很少考虑观众对屏幕时间的心理需求，他们总认为只要将片子生产出来，播放出去，观众们就会被“魔弹”一一击倒。这种判断，是这些研究者、摄制者自我感觉过于良好之故。我们应该怎样看待“传者”的这种“自我感觉”呢？波佩尔在《意识的限度——关于时间与意识的新见解》中有这样一段生动的阐述：“我们对时

① [德] 波佩尔著《意识的限度——关于时间与意识的新见解》第 65 页，北京大学出版社，1995。

间流逝的感受关键取决于我们正在做些什么。一个正在做报告的人可能会觉得才讲了不一会儿，而听众却在偷偷看钟了。尤其可怕的是，报告人无休无止地讲着，一遍又一遍地重复那些只是经过改头换面的论点，陶醉在自己的报告中。报告人与听众在时间长度上主观印象的差异可以用学生试验来更准确地证明。让一部分学生自己念一篇故事，另一些学生听他们念。结果，念的学生觉得所花的时间比听的学生所觉得的要少得多。当一个人主动地做某件事时，时间过得似乎比在无可奈何地、被动地做某件事时要快。"①

综上所述，我们可以看到屏幕时间（物理学时间）最终是以心理学时间的形态在观众的心灵中得到反响（喜好与厌倦），这一反响，将时间形态的电视新闻形态转化为心理空间形态的信息体验，这种体验是否被厌倦，又取决于作为时间形态的新闻，有多少"有趣的信息"进入信息审美主体的心理空间。信息审美主体为何对"有趣信息"如此感兴趣呢？这是因为，人，作为一种物质存在物，不能脱离空间限制；作为一种生命，不能脱离时间限制。但是，人作为一种精神的存在，却渴望超脱时空限制以进入永恒和自由。人们通过社会实践，不断突破自然时空的界限，创造着更合乎主体性的社会时空，但它终究不能达到自由的时空。自由的时空只存在于精神领域，存在于人们的自觉与不自觉的追求之中，在幻想中，在神话、童话中，最终在审美活动中。在审美活动中，审美主体把自由的光芒投射到电视新闻对象上，在信息领域中划出一块超时空的领域，这一块空间就是对人无所障碍的世界，这一瞬间就是给

① ［德］波佩尔著《意识的限度——关于时间与意识的新见解》第63页，北京大学出版社，1995。

人以无限价值满足的永恒。

当电视新闻节目成为审美对象时，四框之内就是一个独立的世界，它明显地与画框以外的空间割断开来，我们完全忘记了所在的真实世界，由自然时空和现实时空中脱身出来，消除了实际的空间距离，进入到屏幕中，而这有限的画幅则成为可以无限大的三维空间，这就是自由的审美空间。从时间关系上说，叙事性信息尽管只在有限的自然时间内展开，但是当我们感受它们时，它们对于我们呈现出来的却不仅是有限的自然时间，我们也不是作为有限的现实时间来体验，从客观方面来说，电视新闻可以在有限的时间里叙述由当天几小时到若干时间之前的新闻背景信息；从主观方面来说，我们丧失了自然时间或现实时间的意识，时间好像停滞了，我们被新闻带入了美妙的信息境界，以至于结束时好像从梦中惊醒。这就是自由的审美时间。当然，这是我们从心理感知角度阐述信息审美对“有趣信息”的寻求，电视新闻时间价值的判断皆源于心理空间的反响。①

我们还可以从时间表达符号的发生过程来认识屏幕时间对电视新闻语言叙述结构的制约。发展心理学研究告诉我们，在个体心理功能成长中，时间意识的出现晚于空间意识，因为“空间与时间相比，首先诉诸于视觉——大脑接受外界信息的百分之九十以上是由视觉传递而来的，直观性更强，更容易捕捉和固定。时间则看不见，听不着，摸不到，不知不觉地作用着，无情地改变着自然与人本身”②。对于原始人来说，时间是神秘的，为了把握住时间流动的脉搏，他们做出了各种努

① 信息审美参见杨春时著《系统美学》第91页，中国文联出版公司，1987。
② 俞建章、叶舒宪《符号：语言与艺术》第63～64页，上海人民出版社，1988。

力。只有语言产生以后，这一愿望才得以实现——“借助于语言，无疑可以对时间进行抽象和编码，这时，时间意识也就成熟了”①。那么，在语言产生以前，人们又是如何来把握时间的呢？人类学家的研究表明，原始人曾借助于空间意识来体现和塑造尚未成熟的时间意识，也就是说，利用具体直感的空间表象形式把超感官的时间转化为视觉符号。一个突出的例子便是史前人类对时间的运行节奏——季节的捕捉和固定。旧石器时代晚期的欧洲雕刻石器与骨器据说就是用来标志季节变换的。要求全程式“同时包括生活中的形象在时空中的运动和时空中的声响”，无疑是要求我们放弃抽象语言发明以后对时间的把握水平而退回到原始社会中去。这样的理论呼吁在实践中是很难得到知音的。

至此，我们深信，电视新闻界尚在流行的“声画同构”论，随着时间意识的复苏，终会有退隐的一天。

第二节 特技对电视新闻时间的“改造”

一、高度重视特技作用

时间与运动，空间与运动，何者最重要？答曰：运动！因为时间并非一切，空间亦非一切，而运动乃是一切！因为只有在运动中才能感到时空的存在。影视造型有建筑的特性，是一般意义上的三维艺术（特殊地讲，影视实有五维特征），但离开时空，以及与时空浑然一体的运动，影视也将无以存活和发展；所以说，影视按其本质特征而言，是一种运动的艺术样式，是通过确立不停地转换切合的镜语的主体地位，与抽象语

① 俞建章、叶舒宪《符号：语言与艺术》64页，上海人民出版社，1988。

言并肩，完成叙述任务的造型样式。科学技术的进步，为电视新闻节目制作提供了诸多摄制条件。摄像机上的慢动作、淡入淡出装置、编辑特技机上的淡变、化变、划变、键控、快慢动作、定帧（定格）和电脑做图、电子动画等技巧，使电视新闻语言的非语言符号系统增加了一个新的内容——特技语言。

诸如淡变、化变、划变等特技并非在电子特技机出现之后才有，这几种剪辑方式早在电影故事片进入有声时代就在应用。早期的电视新闻从业者认为这些特技的使用有碍于新闻片时效的表现，故一谓推崇“快切”的手法。随着传播节奏的加快和电视新闻节目单位时间内数量的增多，从业者开始认识到，节奏过于紧张的传播容易造成观众的接受心理的紧张而产生排斥性，于是许多特技手法开始进入电视新闻的编辑过程。这些经过特技处理的画面，本身并未增加什么语意指向明确的“词义”，换言之，即并未取代抽象语言的地位，从而使自身获得叙事功能，其特技效果只给观众以无言的感受。

二、特技对电视新闻时间“改造”手段举隅

这些技巧包括：

第一，“时间的特写”。这个概念和实际价值与镜头的拍摄角度和景别，有着密不可分的关系。特写，是构成电影节奏的重要环节。特写镜头的审美效果在于对观众的心理产生强烈的冲击力，增加艺术感染力和渗透力。而所谓“时间的特写”，一般是指镜头内部的时间流变，其基本形态是定格、延长和缩短，也即是时间观上的相对论在影视这种以运动节奏为主的艺术王国中的假定性体现。①

① 参看谷启珍《影视中的时间蒙太奇及其审美意义》，载《求是学刊》1998年第4期。

定格——强调符号。《中外广播电视百科全书》第167页这样为定格下定义："把图像的某一帧固定信号从连续活动的图像中得到一幅静止的画面。"在《电影语言的语法》中丹尼艾尔·阿里洪这样写道："使用定格，时间实际上在画面中停止了，许多影片是以一个突然的冻结画面结束的……以便注意力集中在一个事实和人物身上……以此强调一个人物的反应。"丹尼艾尔在此论述了定格在影片中所起的强调注意的作用。这一特技手法多被用在矛盾冲突比较激烈或情节起伏跌宕的电视记录片中，将那些转瞬即逝的情景固定下来，以引发观众的注意力。

延长——特指慢动作镜头。适合于专题片中各种体育运动如跳水、冲浪、体操、跳高、百米、球赛……高速拍摄的慢动作，可使观众在幻觉中或心理上产生时间延长感，从而领略出一种特殊的美感，以满足超常规自我的心理需求。关于慢动作，电影理论家兼导演普多夫金说："在银幕上运用慢动作可以使观众看到很奇怪的景象，看到在现实中存在但平常却感觉不到、看不见的形象，这样给予观众的印象就非常强烈。"①为了帮助读者更好地理解这一技法的表达效果，我们借一部电影的镜头为例——英国名片《王子复仇记》（1948）中不幸的少女，即哈姆雷特的恋人奥菲丽霞沉河自尽的过程，就是用延长手法拍摄的，心碎万片的她，精神恍惚地从王宫缓步走出来，在山坡上随手采了一些野花，编织成一个花环，得意地戴在头上，然后向河边走去……但可怜的少女并未直接跳河，而是吃力地爬上河畔的一棵柳树，抓住一根柳枝，用身体把它压断后，慢慢向河面落下去……接下去的镜头是：奥菲丽霞抱着

① 普多夫金《论电影的编剧、导演和演员》第126页。

树枝，神态安详，向着清澈见底的河心缓缓下沉，直到河水完全把她淹没，她那秀丽娇美的容颜，依然清晰可见……导演用这种精心设计的蒙太奇技巧处理哈姆雷特王子的恋人之死，其审美动机在于感染观众，让人们一起来为美丽天使生命的消失而扼腕痛惜！这一手法的运用，相信留心了1996年中央电视台对我国参加当年奥运会比赛的运动员的报道的观众会有更深领会。

缩短——特指加速时间流程和快动作镜头。如卓别林在默片中经常运用快速镜头如逃跑、赶路、上下楼梯、拳击、吃东西、穿衣……虽然带有喜剧甚至闹剧的味道，但引发出来的笑声却使观众体味到一种审美快感。有声片出现至今，有的喜剧影片也时而采用这种拍摄技巧，加速时间流程、增强影片的戏剧性、动作性、娱乐性和观赏性。① 电视新闻在表现体育与文艺类报道题材时，使用这一技法，可以收到“节约视觉”的良性效果。

第二，画面叠印。德国艺术理论家阿·豪塞尔在《艺术史》中指出：“我们所有的经验难道就不会仿佛在同一时间体会到吗？这一同步性的感觉难道就不是时间的否定吗？而这一否定，难道就不是在我们丧失实质的空间和时间后争取在心灵上重视的努力吗？”这段话对理解“画面叠印”的内涵和呈现形式，很有启发。豪塞尔在其艺术史专著中论及时空的章节中，还从整体上进一步概括了人的一生和瞬间的微妙辩证关系：“人一生中的每一刻时间，难道就不是那同一个孩子或者同一个老人，或者感到同样不能入睡，神经过敏，心神不宁的

① 参看谷启珍《影视中的时间蒙太奇及其审美意义》，载《求是学刊》1998年第4期。

同一个寂寞的旅客吗?”电视新闻中的画面叠印主要是指过去时的资料镜头与现在时的新闻镜头的叠印，让逝去的时光复原，让昔日的人或物复现，以形成体感极强的影像。

第二，“声”画融合。这里的声主要是指具象音响。听，是人们认识事物的重要方式之一。“闻其声即知其所在”①，闻声及物，听声“见”景，听觉所产生的幻觉，可以突破视野和画幅的障碍，使人们的感觉进入广袤的时空。尽管听觉对于物象的感知是间接状态，但它指向的多维度立体感受体验，使人们从远近、轻重的震动中获得明晰的概念。其时间性特征则表现在它能在一定范围内制造出特殊的环境气氛、地方色彩，甚至是时代风貌上的某些形态。“声”画对位主要强调的是声音(具象音响)，对人的心灵的冲击或刺激功能；而声画融合所涉及的内涵要比“对位”宽泛些，也更复杂些，因为声画融合本身就包容着“声画同步”和“声画分立”的多种造型元素。声画同步会产生新的质，声画分立更能产生新的质，这取决于二者蒙太奇技巧上的差异。声画同步的主要功能在于强化视觉影像的逼真感和审美感染力。至于声画分立，首先强调的是声音的独立性功能，形式上是突出了声音，但实际上则加强了声画之间有机的内在联系，既增加了电视新闻的感染功能，又保持住了声音蒙太奇形式的相对独立性。

这里顺便提到，特技语言中的电脑做图和电子动画，是有明确的语意指向的，一定程度上可以取代抽象语言的表意功能。例如，香港两家电视台经常用电子动画叙述大型建筑物的规模设施，1995年度中国电视新闻奖一等奖——消息《“扶贫状元”华西村》里用电子做图的地图介绍华西村扶贫行动的辐

① 转引自黄匡宇著《理论电视新闻学》第97页，中山大学出版社，1986。

射面，等等，都给观众留下很深的印象。电脑做图、电子动画为补充口播新闻中的有效画面因素创造了条件，是电视新闻语言中极富叙述力的非语言符号语言，值得推广使用。

第三节 电视新闻语言中的“时间节约”

一、“时间节约”哲学原理概述

马克思说过：“时间实际上是人的积极存在，它不仅是人的生命的尺度，而且是人的发展的空间。”① 时间即是空间，在此，时间当然是指自由时间，而不是劳动时间，只有供个人充分发展自己一切爱好、兴趣和才能的自由时间，才能在实际上体现个人在艺术、科学和社会交往等多方面活动的创造性的广阔天地——人的全面发展的空间。“由于必要劳动时间缩减而腾出来的自由时间增量，对人的全面发展起着决定性意义，因为整个人类的发展，就其超出对人的自然存在直接需要的发展来说，无非是对这种自由时间的运用，并且整个人类发展的社会前提就是把这种自由时间的运用作为必要的基础。对自由时间的追求，是一切要求完善人类本性的人们的共同目标。倘若舍弃这种追求，就意味着人类永远被束缚于仅为满足生存、受外在目的支配的必然王国之中，也就不可能有真正的人类历史。”②

人的生命活动，就其过程的持续性而言，基本上可以划分为劳动时间和自由时间两种形态。对于人的发展来说，两种形态的时间都不可缺少。劳动时间是创造人的发展所必需的物质

① 《马克思恩格斯全集》第47卷，第532页。
② 参看叶壬虎《自由时间与主体生产力开发——从新工时制谈起》，载《哲学研究》1994年第11期。

产品的实体尺度。自由时间相对于必要劳动时间而存在，是指不被生产劳动所吸收的时间，即“非劳动时间”，其本身又包括两个部分：一是用于休息和娱乐或享受社会的物质产品、精神产品的时间，可称之为闲暇时间；二是用于受教育和从事其他较高级自由活动的时间，是促进人的智力和才能发展的时间。自由时间必须建立在劳动时间之上，也就是说，构成自由时间的，只能是从必要劳动时间中游离出来的一定量的剩余时间。而获得这种剩余时间的前提，则是社会生产力的高度发展，社会拥有的生产能力已无须让其成员在谋取自己生存的劳动中花费很多时间，相反地要直接地将必要劳动时间缩短到最低限度。所谓“工作日的缩短”，指的就是一般物质生产劳动所占用的时间的缩短，即工作时间或劳动时间的缩短。时间本身是一个常量，但作为其基本形态的劳动时间和自由时间，却有一种反比例的变量关系：劳动时间愈多，自由时间则愈少，反之亦然。

时间的不可逆转、不可再生特性，决定了它是世界上惟一最短缺的资源，因而节约时间成了整个社会经济活动中的客观要求和普遍规律。一切节约归根到底是时间的节约，一切经济都可以归结为时间经济，而时间经济之实质就是劳动时间的节约。对人的发展来说，节约劳动时间等于增加自由时间，进而等于发展主体生产力。马克思把节约劳动时间当做生产固定资本，这种固定资本就是人本身。“社会主义生产目的决定了在共同生产的基础上，时间节约要在更加高得多的程度上成为社会首要的经济规律。一方面，必要劳动时间将有较显著地缩短，另一方面，在必要劳动时间之外应为劳动者个人提供更多可以自由支配的时间。愈是高度发展，愈益显示出财富的尺度

不再是劳动时间，而是可以自由支配的时间。”①

在马克思看来，人的全面发展这种历程，和整个人类历史的发展一样，是一个自然历史过程，支配着这一过程的，无疑是经济的规律，而这一规律在人的自身发展形式中的具体表现，就是时间节约的规律。在谈到分工所导致的以科学技术为代表的新型生产力将会促成剩余劳动的不断增加，进而成为消灭旧的分工和在私有制长期发展中所形成的资本主义社会的有力手段时，马克思指出：“资本的伟大的历史方面就是创造这种剩余劳动，即从单纯使用价值的观点，从单纯生存的观点来看的多余劳动……为发展丰富的个性创造出物质要素。”② 共产主义就是要废除对剩余劳动的资本主义占有，使它转化为社会成员全面发展的物质条件和自由时间。

如上所述，时间节约的规律有两层含义：“第一层是指社会必要劳动时间的节约（缩短），剩余劳动时间的延长；第二层是指整个劳动时间的节约，自由时间的增加，第二层意义的时间节约要依赖于第一层意义的时间节约。”③ 但是人的全面发展，最终将取决于第二种意义的时间的节约，因为“从整个社会来说，创造可以自由支配的时间，也就是创造产生科学、艺术等的时间”④。这样，由劳动时间的节约所创造的自由时间，就开辟了人类活动的新空间——精神生产活动的空间，使人的活动走向全面性的活动。

《时间概念史研究》中对此有一段精彩论述：劳动时间节

① 参看叶壬虎《自由时间与主体生产力开发——从新工时制谈起》，载《哲学研究》1994年第11期。
② 《马克思恩格斯全集》第46卷（上），第287页，人民出版社，1979。
③ 参看杨河《时间概念史研究》第384页，北京大学出版社，1998。
④ 《马克思恩格斯全集》第46卷（上），第381页，人民出版社，1979。

约的规律，是人类实践活动所的规律，它表现出社会运动的时间与自然运动的时间有着不同的特点。当然，从马克思主义的观点看，在性质上，社会时间和自然时间是一致的并且以自然时间为基础和前提，因为社会本身就来自自然界且属于自然界。从总的发展方向和趋势上看，历史的发展过程也是非对称性即不可逆的，在这个不可逆的过程中，社会时——空关系也具有自然时——空关系所具有的时间空间化和空间时间化的转化形式。但是由于社会时间是人的自觉活动的存在形式和内在尺度，所以第一，它是主体性的，“劳动时间本身只是作为主体存在着，只是以活动的形式存在着”①。时间节约规律作为社会发展的客观规律，正是在主体积极能动地利用时间的劳动中发挥作用的，这种能动地利用时间使得过去、现在、将来在现实的劳动中统一起来，相互作用。劳动一方面具有历史继承性和累积性，它要从过去劳动的成果即客观化的劳动出发，另一方面又具有创造性和超越性，它要根据将来的利益和需要来确定现在的任务，以扬弃作为出发点的过去。这是一个由劳动的目的、手段、对象、结果诸种因素相互作用和转化的动态过程，对现存对象的改造，是在过去劳动提供的各种物质条件（手段）下进行的，而目的之设定，又是着眼于未来。在劳动实践中形成的主客体之间的价值关系，本质上包含着未来决定现在的因素，但是目的是否真正能实现，又要取决于目的的设定是否符合包含着过去的一切现实条件。这或许是非线性关系的时间之箭在社会运动过程中的表现。由于时间节约规律是在主体这种积极能动地利用时间的劳动中发挥作用的，所以它对人的活动既具有客观制约性，构成了时间效益原则和时间竞争

① 《马克思恩格斯全集》第46卷（上），第120页，人民出版社，1979。

原则，又具有主体的能动性，构成了时间效益的预测可能性和时间竞争的对策可能性。主体的能动性发挥得越充分，劳动时间越节约，时间节约就越在更高的程度上成为规律。第二，社会时间不仅在主体性上区别于自然时间，而且在节奏上也有自己的特点，它在历史发展中有不断加速的趋势。恩格斯曾经指出，社会的变化，“可以说是与从其出发点起的时间的距离的平方成正比的，仿佛是要向世界指出，对于有机物最高精华的运动，即对于人类精神起作用的，是一种和无机物的运动规律正好相反的规律”。科学技术是社会时间节奏加快的重要推动力，是促使生产单位产品时间减少和整个社会劳动时间总量缩减的有力杠杆，它必然因此加速社会生产和整个社会的发展。①

二、高度重视电视新闻语言中的时间节约

由于电视设备的电磁即时记录、即时显现的先进性，省却了传统胶片记录的统印过程，使许多电视工作者在采摄过程中，几乎忘记了具有技术要求与素质规范的耗片比这一概念，漫不经心地开机关机、毫无目的地推拉摇移、毫无节制地使用长镜头、毫无认真准备的马拉松式现场采访……电视设备的易使性，使一些记者的构成意识（主题意识、节奏意识、画面意识等）淡化到了最低点，无形中滋长了摄制过程中的随意性，即严重地忽视电视新闻语言运用中的“时间节约”问题。仍以曾经轰动一时的《×××》为例，该片总摄像当年曾向新闻媒介透露实情：“我们在一年多的时间里，共拍摄二千多盘录像带，这些带子如果每天 24 小时不停地看，要看整整一个月。”这就是说，他们一共拍了 720 多小时的素材。按耗片比的常规

① 参看杨河《时间概念史研究》第 387～388 页，北京大学出版社，1998。

(1:4) 推算，至少可以编辑出180个小时的成品带。可是，《×××》的成品播出带是12集600分钟，仅10小时，耗片比为72:1! 这可是个闻所未闻的超常耗片比! 这个耗片比，记录着摄制组工作过程的艰辛与繁琐，也记录着设备器材的无端消耗与时间浪费，还暴露了摄制组在工作过程中的随意性与盲目性。我在《电视新闻学》一书中说过:“世界上没有无局限的表现方法，表现方法都是在一定的局限中显示出各自的个性的。”就纪实电视作品来说，画幅比、耗片比、现场性、一次性等等都是十分苛刻的局限。根据“时间节约”的原则，这里首要强调指出的局限性是耗片比问题。笔者认为，耗片比不仅仅是个技术指标，更关乎摄制过程的时间观念、质量指标，一定的耗片比规范着对摄制人员的素质要求。现场把握、镜头控制、整体兼顾是优化耗片比的几个重要内容，没有耗片比制约的数量优势很难形成电视新闻作品的质量优势，《×××》所表现出来的“结构松散”、“缺乏理性深度”等弊病正好印证了我们这一认识。

“就一般意义而言，自由时间增量总是表现着社会历史的进步。然而，自由时间又总是处于历史过程之中的社会矛盾体，其本身既不能确证劳动者个人对它拥有可以自由支配的天然权利，更无法说明在自由时间之外的劳动是自主的、自由的……时间本身不仅有量的规定，而且还有质的内在规定。无论劳动时间还是自由时间，都有这种两重规定。”① 我们在上文中引用《×××》的例子，说明了电视新闻工作者自身的“时间节约”问题，但，应当指出，在电视新闻语言运用中，

① 参看叶壬虎《自由时间与主体生产力开发——从新工时制谈起》，载《哲学研究》1994年第11期。

更具意义的对观众的“时间节约”负责的问题，这一方面要求我们保证每一条新闻的信息含量，确保观众用于收视新闻的“自由时间”名符其实，另一方面要求我们力求杜绝我们在前面章节中指出的世界各地电视台对北约空袭科索沃首日报道那样的“无意义画面”。

本章小结

一、时间，是检验工作质量、生活质量，乃至生命质量的标尺。对于电视新闻呢？无论业者在新闻播出前耗费了多少精力（当然就是时间），如果在屏幕上通不过观众的检验，只能是下乘之作。

理论的提出也是这样，以画面为主的“同构论”其要害就是漠视屏幕时间的制约。

21 世纪是个什么世纪？是个时间的世纪！时间就是一切！

本章涉及多个时间概念，都是为屏幕时间服务的！

二、电影理论研究对影片的价值判断是：只有它上了银幕才有其美学意义和文化价值。

三、电视新闻呢？同样是进入屏幕后才会产生真正的传播价值，而所耗屏幕时间又是节目质量的标尺。

第八章 电视新闻语言细节应用论

1998年，在上海“跨世纪的都市电视”理论研讨会上，我提出过重视细节的问题，当时是把它作为增强电视新闻的形式表现的手段提出来的：“我们必须注意两极镜头的运用，即从特写到全景，从而产生的视觉变化比较大。这是一。第二要善于抓细节……按照接受心理学原理，要将人的注意力由无意引人有意，需要产生一种刺激和振奋。而细节正是产生刺激、引起振奋、保持观众收视兴趣的一种重要手法。”①

第一节 电视新闻细节的定义

什么是电视新闻的细节？近年来散见于各种新闻学期刊的说法有以下几种：

“所谓电视细节，就是构成人物性格、事件发展、社会情境、自然景观的最小单位，如果说情节是电视艺术的筋骨，那么细节则是电视艺术的血肉。”②

---

① 《电视研究》，中央电视台编，1998年《跨世纪的都市理论研讨会专刊》第25页。

② 《电视艺术概论》，第42页，学苑出版社，1992。

“所谓细节，一般是指作品中与人物性格、事件发展、生活情境等产生有机联系的局部或细部叙述单元。它是构成作品整体的基本要素。”①

“细节，顾名思义，是指那些细小的、局部的环节或情节，……细节像‘血肉’，是丰富情节、塑造人物性格、增强艺术感染力的重要手段。”②

…………

被省略号省略的一些文字也大体上由以上说法衍变而来，连措辞都大同小异，故不一一列举。综观这些定义，有以下两处共同的不足：

一是均为借鉴《辞海》中对文学艺术作品细节的定义，即：“细腻地描绘人物性格、事件发展、社会环境和自然景物的最小的组成单位。社会环境和人物性格的完整描写是由许多细节描写所组成的。细节描写要服从艺术形象的塑造和主题思想的表达，以具体生动地反映事物的特征，增强艺术感染力为目的。”③ 没有充分注意到电视新闻的传播语境和特殊表意手段，失之精确外，严重者还将电视新闻与其他电视“体裁”混同为“艺术”表现手段。

二是均强调细节是一种“单位”，但我们知道，细节在文学作品中可以由整个一章或“一回”组成，也可以由一个小的自然段组成，换言之，细节单位只能以“话语”来概括，诚如吴为章教授所说“‘话语’的单位可大可小，从书面形式看，最大的单位是篇章，它可以被逐级由大到小切分为若干单位”，用“单位”来定义细节，失之模糊。

---

① 郝建军《细节：电视纪实的魅力》，载《中国广播电视学刊》。
② 王贯平《论纪实性专题节目的细节》，载《中国广播电视学刊》。
③ 《辞海》（缩印本）第1160页，上海辞书出版社，1980年8月第1版。

笔者认为对电视新闻细节的定义，一要照顾电视新闻传播的多符号综合作用的特点，二要主要着眼其功能做出最高抽象，而不对其具体手段做描述，试做出如下叙述："电视新闻的细节是指能够突出新闻的五个W和一个H的语言符号语言和非语言符号语言。它并不仅指有冲击力的图像，还包括现场语言、播音、音响、屏幕文字等有吸引力的要素。"

第二节　电视新闻细节的分类

从不同的标准入手，可以对电视新闻细节做出不同的分类，我们这里主要着眼于细节表达的符号手段，把它分为画面细节、播音语言细节、现场语言细节、屏幕文字细节四大类：

一、画面细节

画面细节是指在电视新闻声画同步叙述的过程中，所插入的一些能引起人们深刻思考、感悟的画面。其运用目的是以制造一波三澜的叙述效果，增强叙述过程的艺术感染力，激发观众情感，使他们在观看之后留下一个深刻的印象和获取饱满的信息。新闻人物的形体动作、音容笑貌、手势眼神、服饰装束，新闻信息中自然环境中的风雨雷电、湖光山色、草土鸟兽虫，人们的习俗、习惯，活动的场所，人们生活中的各种什物，都是推动新闻事实发展，构成矛盾冲突，刻画人物性格，表现作品主题的重要手段。这一大类中又可细分为生活细节、表情细节、动作细节、环境细节等。生活细节在这里特指从电视新闻所表现的人物的日常生活（包括工作、学习、娱乐）中选取的、集中体现人物特征的具象或抽象语言集合，它可以由各种景别的镜头组成。现实生活是千百万人正在进行着的生活，因而充满着鲜活和新意。富有个性张力的瞬间不仅存在于

生活出现异变时的突发时刻，更寄寓于日常平凡的生活长河之中。例如上海东方电视台拍摄的记录片《母亲》，几乎全部用日常生活镜头向人们介绍了一位历经挫折、饱尝清苦，却有着不屈精神和坚强、坦然性格的普通女性。其中有跟踪主人公上街买菜的一组生活细节：她在小菜摊前拨弄廉价的豆苗，犹犹豫豫；在菜市上寻寻觅觅了一圈后没有发现更便宜的菜又无可奈何地回到小摊前；十分艰涩、不情愿地从钱包中掏出一枚硬币；买了点豆苗后又向摊主交涉讨回找的几分零钱……这些下意识的举止、反应、情绪变化等保持了自然形态的过程记录，将这位母亲“没本事挣钱，只有靠节俭来抚养儿女”的生存状态和个性色彩，做了自然、细腻的具象描述，以浓郁的生活气息给作品贯注了一种冲击力。表情细节是指选择伴随人物的喜怒哀乐、言谈举止、行为动作发生的，并借以表现人物内心世界的面部表情的电视画面记录，多为特写镜头。在大型记录片《毛泽东》中，记者采访毛泽东当年的护卫长吴旭君，当吴旭君讲完毛泽东当年带病接见尼克松时，镜头推至吴的面部特写，观众看到大颗大颗的泪珠从吴的眼中涌出，顺颊而流。吴旭君的面郁表情既表达出对伟人的崇敬、热爱，又有痛悼、悲哀，可谓是百感交集，难以言传。可以说，这种诉诸于面部表情的心理活动，是任何语言符号都无法表达的。动作细节这里指狭义上的体态语言，如举手投足、低眉敛目……多由中景镜头组成。在《Baby 老师，您好》一片中采访 Baby 老师包起铜妻子的这个段落里，包妻讲述完因包起铜用家里的钱办业余英语学校而自己的孩子却穿不上新衣时，包妻抹泪、站起、转身走到窗前，沉默的背影久久伫立……这一连串的体态语言无声地诉说着对孩子的爱、也有对丈夫的抱怨以及因自己尽不到做母亲的责任而生的愧疚……。环境细节指从感官经验的把握上

具体地反映社会场景、生活环境及时代特点，为观众创造出如临其境、如历其事的临场感，从而使整个作品更具现实复原的真实性的镜头，多为全景镜头或两极镜头组合。如记录围歼武装犯罪团伙头目行动的纪实性专题片《潜伏行动》，武警战士为追捕匪首刘进荣而潜伏在丛山密林中达62个小时，他们克服蚊虫叮咬、缺水等困难，终于击毙犯罪头目刘进荣，活捉其骨干分子二十多人。特别是刘进荣出现在街头，武警狙击手对目标进行远距离射击的一个真切细节，尽管由于距离远，刘匪的相貌、表情展示得不那么清晰，射击弹着点更难以辨清，但目标随着枪响自然而然的反应轮廓，在文字稿播音的配合下仍传达出真实的形态信息。现场环境的艰难借此清楚明了地呈现在观众面前。

二、播音语言细节

播音语言细节是指用抽象语言表现的电视新闻细节，它具有与报纸、广播新闻的细节相类似的共性，因在本书之前对此已有相当多的研究著述，这里我们不再展开。

三、现场语言细节

现场语言细节是指与画面上出现的和人物同步的、用以生动地反映事实的语音细节。如1997年11月25日，中央电视台《焦点访谈》栏目播出《“罚”要依法》节目，记者再军在三〇九国道采访乱罚款的现象时，就曾运用同期声刻画了两个很有意思的细节：一个细节是当黎城交警刘代江信口将罚款由“20”元涨为“40”元时，一个司机对记者说：“算了，我给他40吧，再问就揍你了。”另一个细节是一个司机正向记者反映乱罚款的情况时，发现有警车开来就说：“交警来了，我得走了。”这两个细节在电视画面上都没有交警出现，但个别交警乱罚款的恶劣形象却通过同期声跃然而出了。关于同期声特色

及其运用，我们在前面章节已有详细论述，这里不赘。

四、屏幕文字细节

屏幕文字细节是电视新闻传播符号系统中不可或缺的组成部分，它与图像、声音三者互为补充，相得益彰地赋予了电视新闻直观、图文并茂的特点。近年来，屏幕文字在电视新闻中的使用率越来越高，据统计，90年代初屏幕文字在电视新闻中的使用率只有60%左右，到1996年，屏幕文字的使用率已达100%。人们普遍认为，不用好屏幕文字的新闻是粗糙的电视新闻。屏幕文字在电视新闻中发挥细节作用主要表现为摘要新闻内容，加强观众的有意注意，突出报道重点，便于观众对报道的整体把握：制作新闻标题，简要点明新闻的主要事实；新闻前制作新闻要目，类似于报纸版面的“导读”；节目播出流程中不断以字幕形式对节目内容加以概括、点评，出现“备忘”、“参考”、“提醒”等字样，吸引观众注意，突出报道重点；新闻结束后用字幕打出本期提要，帮助观众恢复对重要新闻的记忆。

第三节 电视新闻细节的特征

特征，系指“一事物区别于其他事物的特别显著的征象、标志”①。对于电视新闻来说，它的细节系指有别于节目中一般声音与图像，能够在传播环节中引起受众特别注意的语言符号与非语言符号。这些符号大致呈现出以下特征：

一、具有信息传播的突现性

细节对于信息传播的突现性，是指电视新闻的画面因素所

① 《辞海》（缩印本）第1447页，上海辞书出版社，1979。

涵载的信息能明确从基底上突现出来，形成信息的易受形态，这一特征可更好地集中观众的注意力，提高传播效益。

电视新闻的声画是以时序运动的方式传播信息，声画传播的不稳定性无疑增大了受众对信息感知与存储的难度。就声画两者的难度比较而言，由于画面含意的模糊性和播音语言逻辑表述的明晰性，显然画面信息具有更大成分的不可知性，因此，努力结构电视新闻画面的突现性，是电视记者、编辑提高电视新闻信息质量的重要内容。

画面信息的突现，就是要求每条新闻（以1分钟的新闻提供10个镜头为标准）能够提供4个左右的“可看性镜头”，其他7个系为“基底”性过场镜头。所谓“可看性镜头”，是指信息意蕴饱满、直指新闻要素的镜头，这类镜头可以转变观众的无意注意为有意注意；所谓“基底”性镜头，是过程性、背景性的，观众对这类运动方式（推拉摇移）镜头的感知，其注意力是处于“无意状态”的，此刻他们的兴趣大都是在“听”播音传递的主体信息。应该说这种以4:6结构而成的新闻画面还是具有可看性的。问题是目前许多画面的“可看”性与“基底”性之比在0:10至2:8之间①。造成这种画面信息缺省、无可看性，大都与记者任意推拉摇移镜头密不可分。

“基底”性画面概念源自格式塔理论，格式塔，德文Gestalt，中文译做“完形”，强调物象的整体性。所谓形，乃是一种组织结构，而且它伴随着人们的视觉活动密不可分。“图形——基底”关系，是格式塔基底理论最重要的内容，其实质

① 这组比较数据系笔者1998年10月统计20个中外电视台的1000条新闻所得到的初步结论。

内容是“知觉必须在对象和背景之间做积极的选择”①。我们这里阐述的信息传播的突现性正是强调电视记者知觉的积极选择，提高可看性画面的比例，以画面的视觉冲击力，带给观众充分的信息享受。1997年7月1日凌晨香港回归祖国、主权移交的关键时刻，当英国国旗徐徐下降时，香港本港台一反众电视机构一律用全景镜头记录的常态，慢慢将镜头推向肃立的最后一任港督彭定康，当镜头推成他半胸特写时，只见彭定康垂首失色、满脸悲戚，形象地向观众传达了彭定康此刻“无可奈何花落去”的复杂心情。此时，彭定康作为单个的图形，从会场这个基底上突现出来，这种历史性镜头叫人久久难忘。

二、具有信息传播的单纯性

细节对于信息传播的单纯性，是指电视新闻的画面因素涵载信息时表现出来的简洁完善、集中的特征。这一特征可引导观众准确感受信息而不产生歧义。

电视记者在新闻现场进行摄影时，至关重要的是对“形”的发现与把握，如何将散乱的人、事、物组合成一段（时间内）有序的画面，并显现出它的单纯性，使新闻的主体信息得以突现，这在国庆阅兵的新闻中突出各方阵的特点、突出江泽民主席阅兵神态，在朱镕基总理访美的新闻中突出他待人接物的仪表及风趣幽默的演讲等画面，都较好地满足了观众（视觉）对于简洁完美形象的追求。这便是画面细节在传播信息时所体现的单纯性。

格式塔构成原理认为：视觉对于简洁完美形象的追求，心

---

① 本节关于“格式塔”的内容根据尹在勤著《诗人心理构架》第82页，华岳文艺出版社，1987；余卓群著《建筑视觉造型》，重庆大学出版社，1992；［德］恩斯特·韦伯著《摄影构图最佳选择》，中国摄影出版社，1993等书编写。

理学家称之为“完形压强”，心理上追求一种平衡以改变在探索中紧张的心情，以免除各种猜想和想入非非。当然，这种视觉活动过程，遵循着一系列的原则，例如相近原则、类似原则、图底原则、共同命运原则、完形倾向性原则、闭合原则等等，连续的特性组织成为一个相对完善的结构。人们在观察物象中，根据不同的经验，可以获得某种强烈的印象（有时可能会出现偏差）而记忆在自己脑海中。若物象组织结构中不具备紧张的内力（视觉力、心理力），就不存在“完形压强”，对视觉来说，就“不起眼”，印象上较为淡漠。

简洁完美的形象，可以是简单的几何图形、高度复杂的式样、人们熟悉的物体、或其他能够迅速识别和认识的视觉式样等等，它们的不确定性和随机变化性（无规律性）较低。某一完美简洁的形象，知道了某些部分，可以依照完形律（各种完形都遵循一系列的原则）进行组织活动，译解信息变得轻松、简单、经济、省力。形象是一种组织或结构，不同的形象有不同的组织水平。在特定条件下视觉刺激被组织得最好、最规则（对称、统一）和具有最大限度的简单明确的形象，被称之为“简约合宜”的形象。如前文提及的电视记者对彭定康在香港回归中国，政权移交时无奈神态的特写镜头就充分体现了“简约合宜”的原理，及其信息传播的单纯性。

电视记者采访时，根据视觉的选择原理及其新闻现场的条件（光线、距离、物象、环境、时间）等要素，总是先寻找出其中容易捕捉的单纯构造或“形”加以感觉，以把握物象的主要特点，追求一个“完形”。而且随着条件而加强、减弱或修正，再逐步加深或淡薄，这就是单纯性的基本特性。视觉力求以简化、符号的形式表现深刻而丰富的内容，通过精炼集中的形式和易于理解的秩序，传达预想的意义。

单纯性，在捕捉一个复杂的物象时，视觉是把一个整体印入脑海，构成印象，或叫第一印象。如看一个人，先观察到仅是“人”，随着条件推移才能辨明是大人、小孩、男人、女人。如为男人，如条件允许，进一步仔细观察他的服色、仪态、肤色和面貌。

单纯性对于不同的年龄职业都有差别。大人重在看整体，小孩重在观察局部。如看一个人，大人注意的是仪容、表情、眼神、面部整体；小孩注重的则是嘴巴，眼睛尺度，鼻子大小，脸上的痣、麻子、胡子等，是局部。根据这些基本规律，记者便可视不同情况结构出不同的细节画面。

三、具有信息传播的证实性

细节对于信息的证实性，是指电视新闻的声画因素所传播的新闻事实准确无误所产生的见证效应。这种见证效应可以实实在在为受众消除信息传播的不确定性。

我们说许多电视机构报道 1999 年北约集团进犯南联盟第一天的战况不成功，就因为在 10 分钟上百个镜头的报道中只有 3 个事实镜头，加上大量人物、事件、时间、地址等新闻基本要素都不清楚的镜头夹杂其中，显然这样的报道是很难证实事实的准确无误，尽管新闻的文字声音信息也大都是可信的，但人的“眼见为实”的心理欲求，要求电视新闻必须提供佐证新闻事实的典型（即细节）画面。

传播学原理认为：“新闻事实是由记者通过观察、调查而发现的，事实是新闻得以形成与成立的基础，新闻是在事实的基础上通过归纳而获得的，新闻依赖于客观存在的事实而存在。电视新闻的画面不仅需要尽可能地反映事实的过程，更主要的是要以实现的细节反映客观事实的本质内容，为观众对新

闻事实的分析、判断提供最直接的依据。"[1] NHK 东京电视台 2000 年 4 月 2 日报道《有珠火山可能又爆发》时，使用了"有珠火山 2000 年 3 月 30 日爆发的场面"、"被疏散的居民在避难中心焦急不堪"、"救援人员从消防车水箱取饮用水"、"路人掩面蒙鼻防避火山爆发散发出的气体"等细节画面，具体地向观众报道沉寂了 22 年的有珠火山爆发后给人们带来的灾难。这则新闻所提供的新闻本源事实画面，使观众对这个"火山之国"有了更为深刻的认识。

如前所述，"听声见景"，新闻人物的话语、新闻现场的音响有着不可更改的佐证性，从这个角度看，它有着比画面更为可靠的真实性。现实世界是存在着丰富多样的声音的。这些声音往往不是孤立存在的，而总是与特定的环境、特定的人物紧密相连，不同的声音传递着不同的信息。正是由于现实世界并非无声世界，所以画面必须在声音的辅助下方能实现对客观现实完整真实的反映。

2000 年 3 月中央电视台对京杭大运河"三乱"现象进行连续报道。节目播出后引起了江苏省交通厅、江苏省公安厅等部门的高度重视并迅速成立调查组，对违规违纪行为进行了查处。这组新闻为何会收到如此好的社会效果？其中重要原因之一就是记者以暗访的形式采录到了大量声音与画面的细节披露了水霸为害猖獗的事实。请看其中的一则报道：

要从河中过　留下买路钱

连续几天来，我们报道了大运河上一些部门乱收费、

[1] 黄匡宇 1996 年 6 月参加台湾大学新闻教育研讨会提供的论文要点。

乱罚款的情况，记者在山东和江苏交界的大运河段采访时发现，某些村民竟也在运河上收起了买路钱。

来往于京杭大运河徐州段上游的船只经常可以看到拦腰横在河中间的水泥船。从表面上看，这个船像浮船，但记者所乘的船队揭开了这种船的真正用途。当船队接近水泥船时，一个村民走了过来，记者假扮船主迎了上去。

村民：船队到了吗？

记者：对。你是要钱还是要什么？

村民：给点酒钱好不好？十几块钱行吗？哈哈！

记者：是拿钱还是……

村民：拿钱吧。十几块钱，好不好？

记者：少一些吧。

村民：拿钱买酒喝。

记者：给5块钱行不？

村民：5块钱只能买包烟。

于是记者只得掏出10块钱给了这位村民。

这些水泥船是当地村民故意设置的路障，有船贯穿时可以移开，水泥船有专人把守。过往的船只如果不送上烟酒钱或者“买路钱”，就休想从这里通过。站在水泥船边的村民大有“一夫当关，万夫莫开”的架势。

船主：如果我们不交钱的话，要么砸我们的船，要么就是堵塞，碰着他们的船要赔钱的。

当记者问起为何要收钱时，刚才那位向记者要钱的村民解释得冠冕堂皇。

记者：大爷，你们这里还要收钱啊？

村民：我不收钱，买烟买酒都行。我跟你要烟，你还要买，说的是给烟，要酒喝，我拿这些钱买烟去，不收

钱，要钱违法。

记者：那么要酒呢？

村民：要烟要酒不违法。

在一路上，记者还看到，有的人干脆用一条破船靠在岸边坐等收钱。据介绍，这些水泥船是当地的一些地痞私设的浮桥，短短四十多公里的路程就有十几个。按平均经过每个浮桥交十元计算，船主就要花去一百多元钱。船主为了赶路，往往忍气吞声，花钱买平安。据当地公安部门介绍，他们曾经对这种现象进行过多次打击，但由于这儿地处山东省和江苏省交界处，其两岸又不通公路，村民们在微山湖中和两省的公安机关打起了“游击战”，水霸现象长期得不到遏制。

《要从河中过，留下买路钱》这则消息以播音叙述为主，辅以典型画面证实，其中最为精彩的是记者暗访时与勒索“买路钱”的村民的对话，五段对话构成了五段声音细节，无可辩驳地揭示了当地一些地痞私设浮桥欺压过往船只、恣意搜刮钱财的水霸现象，充分展现了声音细节在电视新闻中叙述与证实的魅力。

第四节　电视新闻细节的作用

一、用以揭示新闻事件和新闻人物的本质，体现主题思想

本书在为细节定义时指出：细节语言包括有冲击力的图像和有吸引力的语言、音响、屏幕文字等。定义内涵除实指因素外，还有个虚指因素“力”。什么是电视新闻语言中的“力”呢？它是指在新闻传播过程中能够吸引观众注意力的行为、言

语、文字和音响等细节语言符号。在传播过程中，它们和大量的表现力平淡的语言符号结构为一个整体。如果说，在这个整体中，大量的播音、图像语言如平静的流水，细节则如跳腾浪花，突现出信息的力度即揭示新闻事件、人物的本质之所在、主题思想之所在。细节的这种作用力从何而来呢？阿恩海姆在阐述格式塔心理学派关于视知觉的感悟力时这样说：

“我们发现，造成表现性的基础是一种力的结构，这种结构之所以会引起我们的兴趣，不仅在于它对那个拥有这种结构的客观事物本身具有意义，而且在于它对于一般的物理世界和精神世界均有意义，像上升与下降、统治与服从、软弱与坚强、和谐与混乱、前进与退让等（力）的基调，实际上乃是一切存在物的基本存在形式。不论是在我们的心灵中，还是在人与人之间的关系中；不论是在人类社会中，还是在自然现象中，都存在这样一些力的基调。我们必须认识到，那推动我们自己的感情活动的力，与那些作用于整个宇宙的普遍的力，实际上是同一种力。只有这样去看问题，我们才能意识到自身在整个宇宙中的地位，以及这个整体的内在统一。”①

阿恩海姆这段关于“力”的阐述可以这样用来分析“细节”在电视新闻中所占有的“力”的地位：细节的“力”不仅在外在形式上引发并维持观众的视知觉，而且将视知觉的兴奋引向对信息本质的关注，以期从信息意义中寻找“自身在整个宇宙中的地位”，这就是细节语言在电视新闻中所享有的“力的基调”的地位。

有一条声音细节和画面细节力度皆强的新闻值得一说，它的题目是《代表民心的四次掌声》。这条消息在全国电视新闻

① 阿恩海姆著《艺术与视知觉》第625页，中国社会科学出版社，1984。

评比中荣获消息类一等奖，请看分镜头稿（表8-）：

表8-1　《代表民心的四次掌声》分镜头稿本

画　面	播音、同期声文字稿
李鹏总理讲话	国务院总理李鹏在今天上午的八届全国人大一次会议上仅用了三百七十余字谈及中英香港问题就赢得了二千八百多名人大代表的四次热烈的掌声。
会场第一次掌声	同期声："根据中英两国政府签订的联合声明，1997年7月1日我国将恢复对香港行使主权，这是中国的神圣的权力决不允许受到任何干扰和破坏。
第二次掌声	"中英两国在1984年签署联合声明以来在香港问题上的合作原本是好的，但是去年10月香港总督在英国政府的支持下不守信用，单方面提出对香港现行政治体制进行重大改变的方案，这种做法违背了中英两国联合声明的精神，违背了英方关于使香港政治发展同中华人民共和国香港特别行政区基本法衔接的承诺，违背了中英双
第三次掌声	方已经达成的有关谅解。香港基本法是充分发扬民主的产物，港英当局违背《基本法》的做法，
第四次掌声	其实质是为香港政权顺利交接、平稳过渡制造混乱的方案，而不是要不要民主的问题。我们一贯主张积极致力于香港的长期繁荣与稳定，我们希望合作，不愿意对抗，但是中国政府决不会用原则去做交易。 "现在英方又为合作制造了人为的障碍，由此而引起的一切严重后果只能由英国政府负完全的责任。" 许多人大代表对李鹏总理的这段讲话印象极为深刻，说它代表民心，我们坚决支持政府的立场。 这是本台报道的。

这条新闻的作者林键在一篇文章中具体记叙他和同事们在新闻现场抢录声音细节和画面细节的过程：

回忆起1993年3月15日，八届全国人大一次会议的开幕式，仿佛就是昨天的事情。那一天，会议在李鹏总理那舒缓平稳的语调中已进行了一个多小时。报告开始进入外交工作部分，这标志着整个政府工作报告已进入尾声。

突然，李鹏总理的声调在稍微停顿了一下以后，异乎寻常地激昂起来。3月初，英国港督彭定康提出了第一份“政改方案”，破坏了中英香港问题谈判的基础。3月15日前，中国政府还一直没有就此明确表明立场。李鹏总理在政府工作报告中第一次明确表明了中国政府的严正立场。

我曾在各种场合多次听到过李鹏总理的讲话，从来是舒缓平稳的语调。但他在这段不到400字的讲话中，措辞严正激烈，情绪异常激动，迅速感染了全场代表，代表们情绪激昂，掌声雷动。从整个会场的情景看，中国政府的立场得到了代表12亿中国人民的人民代表的衷心支持。

我还看到，转播车上技术、音响等各工种的注意力迅速集中，密切注视着仪器表盘的运行情况，一直坐在一旁“督战”的沈纪副台长瞪起了眼睛，一边向切换导演陈征指示镜头，一边通过对讲机向场内指挥李东生、孙玉胜“口”授机宜。

通过监视器我看到，除了一号机位仍是李鹏总理的近景外，其余三个机位正在迅速调整。转播车的扩音器里不断传来现场指挥尽量压低的声音：“快对准台下，抓拍鼓掌镜头1”，“注意台上的反应，别丢了镜头1”。

在不到三分钟的时间里，掌声四次响起，持久而热烈，充分显示了代表们对中国政府在中英香港问题上所持严正立场的坚决支持！

在开幕式结束后的随机采访中，我发现代表们对李鹏总理的这段讲话有着极深的印象。

当天下午五点二十左右，我和新闻中心主任李东生谈及上午开幕式的情景，他说，李鹏总理关于香港问题的讲话是一个极好的新闻素材，应该单独提出来搞条新闻。随后，他在向杨伟光台长、沈纪副台长报告后，让我马上就此编一条新闻。我想，最能反映当时情景、最能引起人们共鸣的莫过于实况录像。我决定用最少的篇幅介绍背景，其余全部用同期音像，不做任何修饰。

新闻送审通过，临到播出才发现还没有题目。当时的新闻编辑部主任罗明与我商量起个什么题目，有："激动人心的四次掌声"、"四次掌声"、"人民的心愿"、"民心所向"、"代表民心的四次掌声"等等。最后由杨伟光台长拍板，定为《代表民心的四次掌声》。①

林键的话使我们看到了电视记者捕捉和精心选择细节的良苦用心和敬业精神。

在这条新闻中，电视记者充分发挥了电视视听兼备之功能，把李鹏总理严正的神态、代表们激昂的情绪、掌声雷动的现场，通过细节语言做了淋漓尽致的反映，充分表现了中国政府的立场得到了代表12亿中国人民的人民代表的衷心支持。这是细节的形式之"力"，将观众的视知觉引入兴奋，进而细节又将观众的视觉兴奋引入信息意义的内容之"力"，即阿恩海姆所指称的"推动我们自己情感活动之力"，亦是细节魅力之所在。

---

① 参阅《中国电视奖（1993年度）获奖新闻作品选评》第3～4页，中国广播电视出版社，1994。

实践告诉我们，宽泛的视野、空泛的描述是无法给人留下深刻印象的，只有集中在某一局部或某个点，做具体、细致的描述，才会使我们的报道深深地印入人们的脑际。1997 年 6 月 30 日是香港回归祖国的临界时间，主权移交活动逐项展开。这天集结在香港的中外电视媒介多达 56 家，彼此同在一个新闻现场，都是采用卫星直播连续 48 小时至 60 小时传送信号，按说各电视媒介间不会有报道的时间差距，其实不然，媒介间传递信息的速度仍有伸伯之差。是日下午 4 时许，各电视台都在转播“彭定康告别港督府”的实况，在彭定康与列队的警察一一握手话别的冗长时间里，本港台在转播告别仪式的同时独辟蹊径，在屏幕左下角抠出一个画面，率先报道各方人士在启德机场等待欢迎江泽民主席抵港的新闻，开创了在一个屏幕上同时现场直播两条电视新闻的形式的先河。更值一提的是，电子特技制作的这一细节，不仅是传播形式的创新，而且在主题意义的发掘上，体现出了内容的深刻与新颖。

二、提高信息传递效率，增强观众记忆深度

众所周知，细节的本质就是“放大”，通过细节的刻画，可以将人物和事件的特点加以突出，从而愈加显示出形象的生动性和真实性，揭示出生活的本质，以达到提高信息传递效率，增强观众记忆深度的目的。

科学技术的进步与发展，为电视新闻的传播形式的变革提供了丰厚的物质基础，无所不能的电脑及数字特技技术，使得电视新闻语言的细节形式和表达方式变得更加丰富多彩。笔者长期观察，研究港、台电视新闻节目，令人印象十分深刻的是，港、台电视人除了认真拍摄好每一幅新闻画面外，还一丝不苟地运用动画、特技、屏幕文字等后期制作技术，制作好每一幅与图像新闻相关的画面，以准确的文字、图表等细节语言

补充图像语言叙事含混的弱点，务求使画面中的具象语言与抽象语言达到最佳组合，最终保证信息得以清晰地传播。本书“引论”提及的北约集团进犯南联盟“首日战况”的上百条新闻中，真正看得出来自战区的镜头只有三个：被炸地区大火（南斯拉夫电视台提供）、难民撤向马其顿（来源不详）、北约向马其顿屯兵（CNN提供）。由于在全天的战局报道中多次插有人们观看北约空军军事演习的镜头，致使演习、空袭、空战画面混淆不清，那些时间不明、航线不明在天上飞来飞去的飞机，就无法向观众证实：就是北约和南联盟参战的飞机。可以这样说，众多电视机构对第一天战局的报道是不成功的。相对于港、台几个电视台报道“首日战况”的新闻来说，在新闻本源图像匮乏的情况下，还是有上乘表演，他们借助电子地图、动画、电话访谈、屏幕文字注释与评述（见表8－2）等细节语言，对第一天的战况做了准确及时的报道。

表8－2　港、台电视机构对北约1999年3月24日空袭南联盟报道中选用动画、特技、字幕等细节语言统计

次数 台别 项目	本港台	翡翠台	凤凰卫视	TVBS	华视
字幕注释	25	28	22	22	24
电子地图	8	7	5	6	5
动画（含题头）	8	18	6	7	6
字幕社评	3	4	4	2	2

说明：1. 取各台早、中、晚新闻各20条（含重播）。
2. 表中数字的单位为“次”。

港、台电视新闻同仁追求语言形式的清晰传播，表象上好

像是他们有设备、重制作，实质上表明了他们对电视新闻画面语言的全新理解，是一种观念的嬗变。在他们的电视文化追求中，已不再一味崇拜图像的魅力，而是认为在当代的电视画面中，抽象语言符号是不可缺失的重要因素，只要使用恰当，两类语言都可以构成细节语言。为保证这一观念的实施，港、台各电视机构的新闻部中都专门设有制作组，以保证后期制作动画、字幕等细节画面之需。早在1986年香港电视广播有限公司新闻与公共事务部（大陆称新闻与专题）总监黄应士先生接受笔者的书面采访时就称："我们尽可能做到每则新闻都有可看的画面，即使没有录像，也要配上幻灯片、图表、字幕（都是美工自行制作来配合新闻内容）作为辅助，一定要做到信息清晰、可信。"电视新闻语言细节作为一种形式，它为提高信息传递效率，增强观众记忆深度，已经受到人们的普遍欢迎。

三、传递深度信息，增强电视新闻传播的时代感和真实性

人在长期的认识实践中形成了一定的认知图像或心理结构，形成特有的"资讯系统"。外部信息经感觉进人人脑后，所进行的不只是这些信息在人脑信息在人脑器官中的简单传递过程，而是这些信息与人脑内部的原有信息相互影响、人脑中的认知图式与心理结构对信息进行一定处理加工的过程。实践表明，人们如果对外部感知能够得出思维深处的思索，并形成强烈的对该感知的意象，就可以获得对事物的深度理解。就电视新闻而言，由于记者精心选取角度，利用自己的主观感受和对事物的独特理解，细节就被赋予了一种记者独特的心理感受和意象空间，使得画面不但蕴含了丰富的外现形式，而且为观众提供了抽象思维层面的意象。

请看曾获全国电视新闻一等奖的《"老井"已不再是那个〈老井〉》（表8－3）：

表 8－3 《"老井"已不再是那个＜老井＞》

画 面	播音、同期声文字稿
太行山 记者开车行进欢欢喜喜的农民家庭	1993 年 12 月 1 日到 10 日，记者沿着当年拍摄电影《老井》的所有背景村庄所在地——山西左权、和顺一带采访，欣喜地看到：随着农村改革的逐步深入，太行山这些昔日最为贫困的小山村，如今人民生活发生了巨大的变化，"老井"已不再是当年的那个《老井》。
《老井》片头叠化农家房舍，叠化"老井"村（出题目）	这是电影《老井》原型村之一的左权县石峪交村，祖祖辈辈为水犯愁的庄稼汉现在用水问题已基本解决。
记者看废井口干枯的井洞	"就这口井出水吗?""对，就这口井出水，这是第 151 眼井。""水怎么样?""水还可以，基本上够用了。"
石峪交村。水井、水桶接水 采访石峪交村党支部书记	电，不仅给"老井"村带来了光明，也带来了外面的世界，老井人的观念也随着改革开放飞跃出太行山。
房顶电灯 电视、看电影	千百年来，"老井"村的乡亲们与石头相依为命，如今，这些石头房正在被越来越多的砖瓦房所取代。
电话、录音机	万达村曾是有名的"光棍"村，现在，新一代的"旺泉"们再也不用为媳妇发愁了。
石头房、砖瓦房	"大娘，你们这儿拍过电影吗?""拍过，电影旺泉子上门女婿就是在我家后面的。"
成排的砖瓦房 记者随大娘进家	"你打这些新家具干什么?""我大儿子结婚娶媳妇。"
王玉英家中采访	在小窑村，我们找到了巧英子的原型，她的真名叫王玉英。
	"这些年你在什么地方包工?""河北平襄，当工头哩。""带了多少人?""一百多。""收入怎么样?""收入万把。"

画　面	播音、同期声文字稿
记者进柳大娘家 柳大娘给记者看两个儿子和姑娘照片 众人座谈	过去，在“老井”村，高中毕业生可谓凤毛麟角，时间仅仅过去9年，农民柳大娘家却出了3个大学生，尊师重教今天成了“老井”人的共识。
范海文正在修车 采访 采访	他叫范海文，当年曾开着自己的小四轮在影片中当群众演员，今天，小四轮换成了大卡车，他也成了收入几万元的运输个体户。 **拐儿镇信用社储蓄员：**“石峪交村1985年人均储蓄50元，现在人均1000元，全村在我社存款35万。”
开山炸石 记者继续进农家 采访	应当承认，同先进地区相比，“老井”村还不算富裕，但今日“老井”人毕竟已经摆脱了愚昧和落后，一个全新的“老井”村已经展现在我们面前。

农民的生活是否幸福，细节最能说明问题。在上面所引的例子中，领导（村支书）的镜头很短，更多的是群众脸上的微笑、碗里的炸糕、飞跑的大卡车……大量生动和有说服力的细节语言形象地说明了老井村的变化是映在群众的脸上而不是挂在领导的嘴上；是镌在人们的衣食住用里，而不是写在文件材料里。电话、录音机等充满时代特色的家用电器能与小山村的人们相伴，更是真实地表明“老井”已不再是那个封闭落后的老井，主题意义自然深赋其中了。

第五节　电视新闻细节的采录

细节，作为电视新闻信息内核的外化形式，已日益受到新闻从业人员的关注，采录、运用理想的细节已是采编人员制作

节目时致力追求的目标。如何采录电视新闻所需的细节呢？本节将从理论与实践两方面进行研究。

一、掌握“图形——基底”理论，提高记者对画面细节的发现能力

“图形——基底”理论的核心内容是要求记者进入新闻现场后，其“知觉”（发现）能力必须在新闻对象和新闻环境之间做出积极的选择，这是格式塔结构理论对记者提出的基础要求，也是记者在采访过程中捕获细节画面的理论依据。

记者的知觉中包括视觉、听觉、触觉、味觉等各个方面，也是人们对客观事物的形、声、质、味等信息的感觉过程。在认识事物心理过程中的感性认识阶段，它是人类生存活动获得外部信息的重要方面，而通过一定的思维、灵感，上升为理性阶段。意志则是人类在理性认识的基础上，在改造（或反作用）客观事物过程中反映的心理过程。心理现象是人脑对客观现实能动的反映，它包括人们的认识过程、意志过程。应该这样认识，无论是观众还是记者，大家的视觉感受都特别敏锐，它涉及人们的信息、思维各个环节，构成了新闻画面捕获与传播的复杂性。

根据画面细节的视觉特征，记者可从以下方面提高对“图形——基底”关系的认识，以不断提高从基底中选择图形的能力。

1. 图形与基底涉及的支配因素

电视新闻视觉瞬间的“组织”或“重构”，不是个别部分的拼凑与相加，实质上是从物象构成成分中反映出来的抽家关系。即使各种成分本身发生改变，形象反映的关系也可保持不变。由于物象反映与人们的基本生存活动和从外界获取的信息量有关，即或不联系其联想的、再现的或符号的含意，形象本

身就可以给人造成某种感受。

简洁完美的形象给人以愉悦，造成对“完形”相依赖的惰性；不简洁和不规则会造成紧张与烦闷。“完形压强”[①] 会引起进取，追求内在紧张力。其中应当指出，因光、色、明暗、虚实不同，亦会产生不同的简洁完美形象。“完形压强”的变化取决于图形与基底的支配因素的变化，这些因素是：

（1）图形必须由基底分离出来；

（2）通常，把较小的面积看做图形，较大的面积看做基底；

（3）图形和基底不能同时觉察；

（4）邻近的相似视觉成分结合成为图形；

（5）对称和封闭的形状通常倾向于被看做图形。

这五个因素中（1）和（3）两个因素对于电视新闻细节画面的构成又最为重要，以下着重阐述。

2. 图形必须由基底分离出来

当我们扫视周围环境时，有大量景物进入视场。其中一些互相重叠和遮蔽。我们的知觉系统有分离和区别个别物体的明显能力。在由基底中区分图形时，我们也把孤立的视觉成分分配给要求它们代表的物体。图形——基底关系在复杂的现实世界上很少像在手的剪影示意图中那样清晰明显。更为常见的是必不可少的图形和作为其背景的基底两者间的区别很不明显，甚至消失。有时，不论是出于景物中视觉成分过多还是出于浅薄的技术再现，能够使得图形——基底根本无法区别，从而剥

① 完形压强：视觉对于简洁完美形象的追求，心理学家称之为“完形压强”，即心理上追求一种平衡以改变在探索中紧张的心情，以免除各种猜想和想入非非。格式塔原理应用相关内容参照［德］恩斯特·韦伯著《摄影构图的最佳选择》（中国电影出版社，1993 年出版）等书刊。

夺了图片的可辨认性和效果。

我们的知觉系统始终追求简单、规律、明晰和秩序。为此，格式塔心理学把相对于其环境能够辨认出的最简单形式物体和知觉规定为“效果”。

知觉中图形——基底关系的意义超出了纯粹的视觉差别，它包括重量差别。

图形——基底关系构成了适用于视觉场的评价图案，为区别有关与无关服务。

在声学上，新闻现场新闻人物的谈话可以比做相对于新闻现场群众嘈杂声音“基底”的“图形”，他们的声音仅被看做中性的环境声音。图形——基底关系是声学上叫做信号——噪声比的相似物。如果产生的声频增加到一定程度超出了忍受的限度，以致新闻人物的话都不再能听到，那么图形——基底关系就改变了：基底开始与图形竞争。因为噪声增大，有了干扰，新闻人物的谈话变得很难领会。

除复杂被摄体或平庸的技术再现外，图形——基底关系还受其他因素影响。

在极少数情况下，同一景物的不同的影像成分分别作为图形和基底。原因在于每个人的性格、情绪、兴趣、知识和文化背景差别。在通过声音传递信息时，每一个不需要的信号（噪声）都构成干扰；噪声水平越低，信息传递越清晰。

有了上述理性认识带来的现场影像感悟与识别能力，接下来就是调动摄影手段，运用景别（远、全、中、近、特）的变化，准确及时捕获住信息含量饱满的细节画面。

3. 图形和基底不能同时被觉察

某些图像和几何图形在长时间观察后，会发生图形——基底关系的颠倒。这一现象最著名的例子是丹麦心理学家

埃德加·鲁宾于1915年发表的那幅花瓶图片（图8-1）。它既可看做衬在黑底子上的一个白花瓶，也可看成衬在白底子上的两个黑人侧面像。但是，把花瓶和人头同时看做图形是不可能的，它们只能交替出现。原因何在呢？格式塔心理学家的看法是，我们的视觉系统依据轮廓辨认物体。但轮廓线既能勾出物体右边的面积或图形，也能画出其左边的面积或图形。既然本例中两种解决办法都有可能，两幅影像看来都符合逻辑，图形——基底关系本身就颠倒了。

凡是几种知觉性能都相等存在时，就会出现模棱两可的图形——基底关系。尽管它们有一定吸引力，模棱两可的图形却缺乏效果。

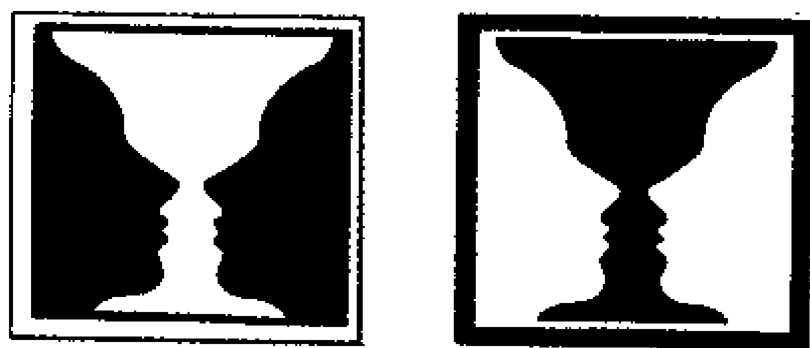


图8-1　图形——基底选择测试图

说明：图中人像对峙，还是花瓶独立，不同的视觉选择，图形与基底发生完全相反的变化。

图形和基底不能同时被觉察，反映了人们视觉选择的基本特性，平时人们行走在大街上，当他的视觉处于无意状态时，这时的视知印象是“什么都看得见，但又什么都没看见”，此时的视知觉只是帮助他辨别行进方位；此时若他注目于一辆汽车或一个行人，其他车辆与行人就统统“视而不见”了，这就是“图形和基底不能同时觉察”的具体阐述。

这一原理用在电视新闻摄制上，强调的是少用或不用随意

性运动镜头，因为镜头一运动，图形和基底的关系就更加模糊，犹如行人逛街，什么都没看见。只有用一幅幅的固定镜头画面，才能体现出记者的选择眼力，才能捕获到“定睛一看”的细节画面。

二、坚持“挑、等、抢”技法，提高记者对画面细节的捕获能力

电视新闻画面细节的捕获问题不仅仅是技巧问题，也不仅仅是形式问题，细节之有无及丰寡，往往反映了一个从业人员在现场的观察能力和职业素质。我们有的记者，最热衷的是摆布、导演、补拍，其实，在电视新闻的采访摄影中，最忌讳的是摆布、导演、补拍等笨拙的拍摄手法，这些手法完全违犯了新闻的真实性原则，必须坚决摒弃。电视新闻细节的运用尤其是画面细节的运用要求记者从客观现实生活中（新闻现场中），选择最能表明事物本质的事实材料来传递信息。综合运用挑、等、抢等摄影手法，将这些信息（图形）从基底（背景、环境）中突现出来。

1．挑

是指记者通过深入生活，在新闻现场进行观察、分析、综合、演绎，将那些最能体现事物本质的，最能阐明事理且又适合拍摄的素材挑选出来。

“挑”的内涵十分丰富：拍摄前，挑，表现为记者对素材所进行的理性选择，是主题确立与主题物化（为画面）的内容挑选；拍摄中，是记者对新闻现场中的事件、人物、环境、时机、光线、过程（节奏）等因素的综合挑选；拍摄后，是记者对画面综合组接（编辑）内容的挑选。

值得指出的有二：一是“挑”是个综合性方法，它贯穿于电视新闻结构成型的始终；二是“挑”在拍摄过程中，兼有

“等”与“抢”的内容。既是“挑”，就必须等待时机的出现，等到稍纵即逝的时机出现时，又必须“抢”方能实现“挑”的目的。

2. 等

是指记者以坚韧的作风等候拍摄时机的到来。

我们认为，等，首先是采访作风的体现，一些记者来到新闻现场没有耐心等待最佳拍摄时机的出现，往往以主观的假定性手法摆布、导演“典型时机”、“典型场面”，以“摆”与“导”的方式替代“等”的过程；等，还是记者摄影修养的具体体现，新闻现场事态的发展进程，是不以记者的意志为转移的，最富于表现力的时机，可以出现在事件发展进程中的任何一个阶段，在这个时机出现之前，要求记者在观察、分析的基础上，把握准事物发展的脉络与走向，进行预见性等候。这个等候过程要求记者排除急躁、盲目等消极心态，以积极、进击的耐心等候最佳时机的到来。采访拍摄并非有闻必录，以不停机拍摄方式替代“等候”并不一定能捕获到最佳时机与角度，因为这是“守株待兔”、缺乏“挑”的内涵的消极等待。

3. 抢

是指记者以忠于职守的职业道德力量和纯熟的拍摄技巧，不失时机地抓取事物发展过程中最富于表现力的场面与细节。

电视报道的魅力在于能忠实地记录事物运动的真实过程中的若干高潮，抢拍这些稍纵即逝的画面，不但要求记者在千变万化的新闻现场倾注全部心血，甚至还要求记者以生命换取真实永恒的形象。战场上摄影记者为了抢拍而捐躯的事件时有发生。后方拍摄突发事件，如地震、地陷、泥石流、洪水、火灾等现场也是危机四伏，随时可能使记者陷入灭顶之灾。然而，为了抢拍到决定性场面，记者必须要有不惜献身的精神“抢点

到位”，以强烈的空间意识，追踪事态发展的“热点”，只有这样，才有可能获得最富于表现力的动人画面。1989年1月12日，武汉地段内的长江新滩口江面上，两艘油轮起火燃烧，为了获得消防战士在火场战斗的近景镜头，武汉电视台通讯员程敬发，深入到正在燃烧的油轮上进行抢拍，不幸，油轮突然爆炸，程敬发以身殉职。事后从江底打捞上的录像带，忠实记录着爆炸前消防战士英勇无畏的动人场面。程敬发的大无畏精神，受到了原国家广播电影电视部的表彰，为电视新闻工作者树立了一块务实求真的不朽丰碑。

还应再一次强调的是，作为具体的拍摄方法，挑、等、抢三者之间的关系是相互关联的，拍摄运用时，三者是同步进行的，“等”到时机到来时要“抢”，还要边“抢”边“挑”。

三、强化固定镜头意识，提高记者对画面细节的控制能力

电视新闻大都短小精悍，作为证实新闻内容的镜头语言（画面）来说，应该是准确到位，有效地消除信息的不确定性，生动具体地证实新闻的可信性。这方面，港台的电视业界做得较为出色。他们在运用镜头语言时表现出了较高的素养。在他们的新闻里，看不到随意推拉摇移、信息量甚少的画面，他们不会因为播音稿所费时间的需要而随便铺垫画面，他们所追求的是运用准确到位的镜头证实新闻中人、事、物、时、地的可信性。基于这个追求，他们大多使用固定镜头、快切编辑的采编方法，体现细节在新闻中的说服力，镜头语言准确到位，显得简练、清晰、明确，从而提高画面的可看性和信息的饱满度。笔者曾对6个港、台电视机构的600条电视新闻的连续统计分析表明：其中使用“固定镜头”新闻的比例高达74.8%。这一数字具体印证了港、台电视业者对这一形式的追求。（见表8－4）

表8-4 港、台电视新闻镜头运用形式统计

次数 台别 项目	台视	华视	中视	凤凰卫视	本港台	翡翠台
固定镜头	74	80	78	35	82	80
运动镜头	70	12	12	34	9	12
综合镜头	6	8	10	11	10	8

说明：1. 统计时间为1998年12月1日至20日。
2. 统计节目均为黄金时刻的晚间新闻。
3. 样本抽取各台每天晚新闻前5条，累计为100条。

固定镜头虽是电视采访中最基本的技法，但它却要求记者有深厚的素质积累，素质差的记者往往是用随意推拉摇移的运动镜头来掩饰其采访肤浅、摄制功底不足的欠缺。欲运用好固定镜头，记者在深入采访过程中就要把握住新闻本源事实的细节镜头，只有这样，新闻画面才具有可看性。对细节的解读，使我们知道它所反映的事物与周围其他未看见的部分形成一个整体，认知细节存在的空间，而无须一定要看到与细节关联的其他部分，从而简化画面，使得细节所包含的内容更集中、画面更简洁。如台视《华视新闻》曾播出“国民党和民进党磋商参选名额”的会议新闻，记者没有流于报道会议的进程，而是凭借对于“手是行为的焦点”这一摄影形式理论的深刻理解，抓住双方代表相互指责的多种手势和争论的同期声等一系列细节，用固定画面将双方争论的焦点报道得生动、详尽，以细节语言的形式与内容的合力，极大地增加了新闻的信息含量与可看性。

四、突现话筒意识，提高记者对声音细节的感悟能力

“闻声见景”，现场声音（语言、音响）是保证新闻现场真

实性的重要因素。没有现场声音的镜头，我们可以任意剪辑并做出多种真与伪的组合。时下新闻画面的随意粘贴，皆因失却了声音在画面中的整合控制作用。造成声音在画面中的缺省，又源于记者在新闻现场的话筒运用意识的薄弱。

记者话筒意识的薄弱所造成的弊端是明显的：

哑巴充斥画面，新闻缺乏可看性、可听性。记者盲目追求同期声，以采访新闻人物替代拍摄新闻现场。由于采访时心中无数，编辑时新闻人物的同期声又无法融为新闻的主体内容，加上新闻现场画面不足，为陪衬播音稿的需要，新闻人物沦为哑巴就在所难免，新闻的可看性、可听性当然随之大打折扣。

突现记者的话筒意识，其实质是如何用好话筒采录表现新闻要素的音声细节，我们认为记者可做以下努力：

淡化记者出镜意识，尽量消除传播环节的冗余信息。在电视新闻传播中，记者的有限出镜是必要的，但是要戒除综艺性节目主持人“个性”、“特点”、“风格”之类的表现欲。观众看新闻与综艺节目的视觉欲求是不一样的。就新闻来说，观众只关注新闻中的核心人物与热点内容，记者故作姿态的出镜与提问都是观众所厌恶的冗余信息。记者采访是为了引出新闻人物的新闻，记者前期的采访提问，在后期制作都是可以删剪干净的，剩下的只有观众关心的新闻现场和新闻人物，其操作模型如图 8－2 所示：

图像：播音员 + 新闻人物 + 新闻现场

声音：导　语 + 同 期 声 + 新闻播音

图 8－2　新闻人物同期声运用模型

以上模型中有播音员和新闻人物的声音，播音员的声音主要是串联新闻人物的声音，这种组合行文简练，气韵生动。如

江泽民主席、朱镕基总理先后访美，香港、美国、日本等主要电视机构都是用这一模型组合进行报道，声音细节的魅力得以充分发掘。

以上模型中的声音细节要求记者采访前有充分准备，包括了解新闻背景材料，可随机应变的采访方案和提问内容；采访时以实现声音细节为前提，多维度采录过程性同期，如果新闻人物可选择时，还应采录同内容的多个对象，以备编辑时选用，亦可消除哑巴画面产生之虞。

本章小结

一、细节，作为电视新闻语言关注、研究的概念，首先有别于人们习以为常的文艺学或文学类的概念。

二、凡能突出新闻要素的行为动作、语言音响、电子特技、屏幕文字都是“细节”研究的对象。

三、细节，是优化电视新闻的主要内容和重要形式。一条一分钟的新闻拥有三个以上细节，必然是好看、好听的新闻。

第九章　电视新闻语形、语义、语用关系探索

瑞士逻辑学家鲍亨斯基这样描述皮尔斯和莫里斯的基于逻辑学的符号学理论：

“符号学的主要观点——它也是符号学分门别类的基础——可以简述如下。当一个人向另一个说些什么的时候，他所用的每个词都涉及三个不同的对象：

“（a）首先，这个词属于某个语言，这表明它同该语言中其他词处于某种关系之中。例如，它可以处于句中的两个词之间，或处于句首，等等。这些关系叫做句法关系，它们把词与词连接起来。

“（b）其次，这个人所说的话具有某个意义：他的那些词都有所意谓，它们要向别人传递某些内容 。这样，除了句法关系之外，我们还得研究另一种关系，即那个词同它所要意谓的东西之间的关系。这种关系叫做语义关系。

“（c）最后，这个词是由一个特定的人向着另一个特定的人说的，因此，存在着第三种关系，即该词与使用它的人们之间的关系。这些关系叫做语用关系。”①

① 鲍亨斯基《当代思维方法》第35页，上海人民出版社，1987。

笔者认为，上述对符号学的分类，为我们进一步研究电视新闻语言，提供了可供借鉴的思路。下面试从语形、语义和语用三方面对电视新闻语言的相关要素及结构规律做一剖析。

第一节 电视新闻语形关系浅析

此处的“语形”，在普通语言学中，一般称做“语法”。电视新闻的语形研究，系建基于现代语法学。欲了解电视新闻语形概念及语形细分，必先了解“语法”。在日常用语中，“语法”有两个意思：一个指客观存在着的语言的结构规律；一个指研究语言结构规律的科学，即语法学说（或“语法学”）和语法著作。“语法”的这两个意思之间有密切联系，这就是：语言的结构规律是语法学的研究对象，而语法学则是对语言结构规律所做的科学解释与抽象，把对语言结构规律所做的科学解释记录下来、发表出来，就成为语法著作。

根据语法学研究的成果，我们试从语法的抽象性、语法的民族性和语法的递归性三方面探索它们在电视新闻语言中的语形结构形式。

一、语法的抽象性

语法规则是从具体的语法现象中概括出来的。比如，从“教师教书/学生读书/农民种地/工人做工/商人经商”这些具体的语句中，可以概括抽象出一种语言结构类型：主谓结构。这是因为尽管上述具体语句所表达的意思各不相同，但是，它们都是由前后两个部分组成的，前一部分是陈述对象，后一部分是陈述前一部分的，不仅结构形式相同，而且结构关系也相同，所以可以概括为一种抽象类型。有人说，语法好比几何学，就是指语法的这种抽象性。世界上所有语言的语法都具有

抽象性，所以，学会一种语言的语法，就可以把一种语言的词汇合乎规则地组织起来，从而生成出无限的具体语句。这也是语言中具体的词汇成员数量巨大、具体的语句数量无限，而语法单位的类别、语法结构的形式却数量有限的原因。抽象的语法结构可以叫做“类型”（type），它们是从出现在言语交际中的具体“实例”（token）中概括出来的，并非语法学家的凭空想像。正因为如此，所以，掌握了一种语言的语法结构类型，就能说出/听懂、从未说过/听过的具体语句，用以表达或理解丰富复杂、千变万化的意思，使语言交际得以顺利圆满地进行。

例如在电视新闻中，视听语言表达的新闻内容千变万化，但其声画结构形式，可以抽象为两大类：“声画合一”和“声画对位”。

1. 声画合一

这是指声音和画面同时指向一个具体的新闻形象的结合形式。它的特点是声画同步发生、发展，视听高度统一，使画面和声音具有最高的保真性。

声画合一，在电视新闻中又有两种形式：它们可以是画内音响空间与视觉空间的统一（如同期声与画面的统一），可称之为“画内声画合一”；也可以是画面空间与画外音响空间的统一（如播音语言与画面的统一），但它们必须是在时间上的同步，也就是说，必须指向同一时间内音响与画面的同一对象，可称之为“画外声画合一”。

(1) 画内声画合一。这一形式，主要表现为画面物象及其声音的合一。各种器物音响作为背景，使新闻现场气氛浓郁；各式人物的声音，使新闻内容更为真切可信。同期语言声音的运用的方式大致有：①新闻人物的声画合一。在新闻某个环节

中插（切）入，作为一条新闻内容的组成部分；②以记者的身份出镜头报道；③以记者的身份进行现场采访，记者、被采访者声画合一。这一类声画合一的质量，取决于记者和被采访者的水平，如果谈话、提问、回答都恰到好处，新闻内容为之增色，报道效果甚佳；如果是各方（或一方）语言不得要领，将使传播节奏显得拖沓、内容涣散。考虑到新闻节目的时限，在单条新闻中，同期声要用在“点”子上，切不可过滥。

请看一条短新闻成功运用同期声的片例。《空中联欢会》（表9－1）这条新闻获1993年中国电视新闻消息一等奖。

消息背景：江泽民主席出访归来，在飞机上和随行人员及飞行乘务员联欢。

表9－1　《空中联欢会》分镜头稿本

画　　面	同　　期　　声
专机上，空姐在合唱，江泽民主席等热烈鼓掌	（歌声、掌声）
主持人	（同期声）各位观众，我们现在是在欧洲1万米的高空，作为主持人，我有幸主持并向大家报道一场别开生面的联欢会。
江主席手握空姐的话筒唱歌	（同期声：江泽民主席唱歌）
字幕	（此时此刻）是葡萄牙午夜12:30，北京时间7:30，葡萄牙在静静地熟睡，北京在悄悄地苏醒。刚刚结束了美国、古巴、巴西、葡萄牙四国之行的江泽民主席与随行人员正用歌声、笑声洗掉十几天积下的疲劳，带着友谊飞向北京。
钱其琛副总理讲笑话	（同期声：钱副总理讲笑话）
主持人	（同期声）钱其琛副总理的诙谐和幽默引来了机舱内阵阵笑声和掌声。
江主席与大家共唱《歌唱祖国》	这是一个难忘的不眠之夜，正如外交部刘华秋副部长所说的，机舱里凝聚了世界上最欢乐的人群，14天的紧张出访，传播了友谊，增进了了解。此刻，专机正满载着出访的成果，载着歌声和笑声飞回祖国。这是中央台报道的。

这条新闻的特色是：同期声贯彻始终，较完整地记叙了一个新闻事件。由于是同期声，所表达的联欢气氛保真度高、热烈、感召力大。需要注意的是，同期声全程播，耗时长，只有重大新闻方可慎用。

（2）画外声画合一。这一形式是指画面物象和画外播报该物象概念、称谓的声音一一对应出现的传播样式。这一形式多用于报道内容严肃、节奏缓慢的新闻，如庆祝会、追悼会等，在逐一介绍与会的主要人物时，在画外播报姓名的同时，画面出现相应的人物图像。

2．声画对位

这是指声音和画面围绕着同一个新闻内容中心，在各自独立表现的基础上，又有机地结合起来的表现形式。这一形式在电视新闻中得到广泛使用。据笔者对 1989 年 7 月全国的《新闻联播》节目的统计，采用这一形式播出的新闻占总播出条数的 63.5%。到 1996 年 5 月的前半个月统计，百分比为 62.8%，变化不大。

声画对位，其声音与画面不同步显现，不是给人以“看图识字”的简单感知。“声画对位”传播，是利用声音和画面不同步产生的信息差距，充分调动人们视听两个感知通道的“注意力”，引起声画信息迭加联想，加大感知深度，产生一加一（声加画）大于二（声画）的传播效果。这恰如两张颜色相同的玻璃纸，当它们迭加时，得到的是更深的颜色。

二、语法的民族性

作为人类思维长期的、抽象化工作的成果，语法毫无疑问是具有普遍性的。比如，只要是可以区分词类的语言，一般都会有动词和名词的类别；而主谓结构、联合结构和偏正结构应该也是各种语言都有的基本结构类型。但是，这种共同规律，

在不同语言中的表现形式并不完全相同，这就形成了语法的民族性。语法的民族性指的就是一种语言的语法在结构规则上表现出来的独具的特点。当语言学家讨论“汉语语法的特点”、“英语语法的特点”时，可以说就是在讨论语法的民族性。

各种语言的语法都有一些独具的特点，这就要求研究它的人处理好普遍性（人类语言的共性）和民族性（具体语言的个性）之间的关系。由于公开否认普遍性的并不多见，因此，处理这个问题的关键是在承认普遍性的前提下，如何探求民族特点的问题。方光杰曾就此提出“把民族特点纳入语言共性的体系中去研究”的方法论原则。

电视新闻是属于上层建筑的范畴，它的意识形态特性必然要反映在其语形特点上，东、西方电视新闻语形既有共性的一面，亦有各自的个性，对此，一如我们发展社会主义市场经济要吸收借鉴资本主义市场经济的一切先进的管理经验一样，必须以开放务实的态度随时关注、跟进、创新西方电视新闻界的语形演变。努力出精品，既是电视新闻从业者的追求，也是广大观众的希望。何谓电视新闻精品？除了内容上的经典外，形式上的精巧特别重要。在许多学术、业务的讲座中，我多次强调过这样的观点。在内容既定的前提下，形式是大于内容的。电视新闻语形，诸如声画组合的数量程度、模式的运用、多类的符号的综合运用显得特别重要，没有好的形式，内容再好也难得“无远弗届”！但是必须声明的是，我并非纯“形式派”。从唯物辩证法的内容和形式不可分割的观点出发，在电视新闻语形研究上也就有一条大家必须遵守的一般原则，这就是意义和形式相结合的原则。这一条是语法研究方法论中最重要的。从语言学的语法学史上看，尽管大家都承认意义和形式不可分割，但是，一进人实际操作，国内外的语法研究都大致经历了

几个阶段：从重意义轻形式到重形式轻意义再到形式和意义并重。我们必须明确："形式和意义并重是语法研究的基本原则、重要原则，至于操作过程中，如果是从生成（表达）的角度出发，一般是由意义到形式，如果是从分析（理解）的角度出发，通常是由形式到意义。总之，都应该坚持意义和形式互相结合、互相验证。"①

一条新闻按什么方式进行采录？记者为后期合成提供哪些素材？编辑、播音按什么思路组合素材？这一系列问题都是电视新闻语形研究的题中应有之义。我国各级电视台新闻采编活动虽也分工明确，有一定章法，但总体看尚不规范，还待完善。

他山之石，可以攻玉，反观日美、欧洲及港台经济发达国家、地区的电视台，他们的新闻采编播都较讲究模式，而且运作方式都较接近，有关内容诠释、简介如下：

1. 海外电视新闻模式常用词汇注释

导言（lead - in）：一条新闻的开头，在记者剪辑的新闻影带播放之前由主播播报出，同时，电视机荧幕上出现主播的头脸、上半身画面（talking head）。

以下是新闻录影带上的声音与画面的部分：

旁白（voice - over）与画面：即是记者将新闻稿逐字念出，过音于录影带，并剪辑所拍摄的画面（或视觉字幕）于其上，通常音与画互相关连，表达一致的意义。

原音（natural sound）与画面：如果新闻画面好看得不言而明的话，就不要画蛇添足，多加旁白。尽可能让画面表达新闻的意思。旁白仅用以补充画面的资讯或显示不明白的画面而

---

① 吴为章《新编普通语言学教程》第281页，北京广播学院出版社，1999。

已。若觉得单用默片不适切，则可以加入原音，会显得有趣，有冲击力。

访问（interview）：访问是电视新闻中常见的要素，用于引用受访者（新闻人物、专家学者、其他人物）的话语，说明事实或表达意见。

过桥（standup bridge）：这是记者在新闻报道中间出现于摄影机前，向观众解释新闻内容，特别是用于转接（transition），如连接两个不同的地点（location）或串接两个访问片段，使观众不至于觉得突兀意外。要特别提醒的是，使用（过桥）的技术时，一定得加入连接前后音画之意涵（context）的旁白，才能达到起承转合的目的。（过桥）运用得适切的话，可以发生戏剧性效果，进而突显新闻的内容。

现场结语（stand upper/standup closes）：顾名思义，现场结语是记者在一则新闻的结尾出现于摄影机前，向观众做简短的结论。它与（过桥）不同之处是记者在使用后者时并不下达结论，仅做转接的用途。现场结语的特质主要有以下六点：

（1）现场结语是简短的，不超过15秒或20秒。

（2）其主题狭窄，限于一个或两个内容要素。

（3）记者本人与特殊的新闻现场皆在摄影机前出现。其镜头表现了记者与新闻事件的邻近关系。

（4）现场结语不应该重述新闻中已报道过的资讯。现场结语要加入资讯。观众要看的不是记者美丽的脸蛋。

（5）背景不应该“太热闹”，而影响观众对记者报道内容的注意。

（6）记者的穿着要得体。他（她）外表要梳洗整洁——像是受邀上门的宾客。

新闻主播（news anchors）：新闻主播是电视新闻部非常重

要的职务，不但薪资高得惊人，而且名气最大，仿佛是电视台的代表人物或新闻发言人。美国三大电视网的新闻主播皆出身于采访经验丰富的记者。他们不但播报新闻，而且参与新闻的运作，亲自涉入新闻的采写编事宜。至于地方台的新闻主播，往往以外表、服饰、发型、化装为重心，吸引观众的注意。①

2．海外电视新闻的基本组合模式

声音：导言＋旁白＋访问＋过桥＋访问＋现场结语

画面：主播＋画面＋人物＋记者＋人物＋记者

声音：导言＋旁白＋访问＋旁白

画面：主播＋画面＋人物＋画面

3．海外电视新闻的变型组合模式

一则电视新闻的组合除了上述的方式外，尚有其他的变型，可视实际需要加以运用。以下所举的变型是经常见到的：

现场引语（**standup opens**）：即一则新闻开头是由记者出现于摄影机前，在事件背景场所的衬托下向观众做报道。现场引语突显的是记者出现于新闻现场，尤其是突发新闻的现场，如火灾、水灾、飞机失事等。其组合可以是：

声音：导言＋现场引语＋访问＋现场结语

画面：主播＋记　　者＋人物＋记　　者

冷开头（**cold open**）：它是一段音效，通常长度不超过10秒钟，置于组合的开头，表示戏剧的音调。其戏剧性是源于音效中的话语或情感。其后，接着记者的旁白。② 换句话说，冷开头是以原音领先记者的旁白，如战场的枪炮声、轮船进港的

① David Kieth Cohler. Broadcast Journalism. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1985. 277－278.

② Ted White, Adrian j. Meppen and Steve Young. Broadcast News Writing, Reporting, and production. New York: Macmillan publishing Company, 1984. 201.

汽笛声、酒保用调酒器调酒的声音，都可以引发观众的注意力，具有先声夺人的效果。其组合可以是：

声音：导言＋原音＋旁白＋访问＋旁白

画面：主播＋画面＋画面＋人物＋画面

主播旁白（**anchor voice-over**）：在一般的情形下，新闻画面的录影带会有记者的过音旁白，以声音（旁白）与画面同步播出；可是，有时候记者（或撰稿人）写了新闻稿，剪妥画面影带，却不加以过音，而让主播念新闻稿播出。其组合是：

声音：导言＋主播旁白

画面：主播＋画　　面

主播旁白夹访问（**sound bites only**）：新闻录影带只有受访者的声音与画面（有时候是两个不同的受访者），夹在主播的导言与主播的结语（tag）之间。要注意的是，访问的片段是简短的，不要拖延费时。其组合是：

声音：导言＋访问（录影带之片段）＋主播结语

画面：主播＋受访人物（一或二人）＋主　　播

4．海外电视新闻“现场立即报道”基本模式

以上所列举的新闻组合方式上几乎都是在制作人的督导下，经过采访、撰稿、剪辑、编辑的过程而产生的，其新闻的内容大都在制作人的控制或同意之下从事报道、其他的新闻工作人员也比较知道如何协力配合。

不过，由于电视科技设备的突飞猛进、电视台之间的新闻竞争激烈、卫星现场传送技术的普及应用，使得“现场新闻立即报道”（live report）广为流行，与前述的装配组合的新闻大不相同。“现场新闻立即报道”的做法意味着重要的新闻事件或突发新闻，插入正在播映的正常节目或固定的新闻节目中，出现记者在新闻现场的采访报道，传达一种紧急的、立即的、

迫切的气氛与感觉，是一般新闻组合所难以做到的。

“现场新闻立即报道”依赖记者或主播的现场临机应变能力、渊博的背景知识、口若悬河的临场发挥，而制作人的控制程度则大为降低，与新闻组合阶段分明的做法不可同日而语。总之，“新闻装配组合”是着重新闻记者采访之后，依据新闻稿过音的旁白传达信息给观众，而“现场新闻立即报道”则在传达信息的同时，突显记者或主播报道信息的能力。

因此，“现场新闻立即报道”对新闻的呈现方式异于“装配组合”方式。前者的一般做法是同主播在播报棚内、播报台先报出新闻导言，接着画面切到现场的记者报道，再由主播和现场记者对谈。

其基本的方式是：

声音：导言＋现场报道＋主播与记者对谈

画面：主播＋记者/画面＋主播/记者

有的时候，现场新闻立即报道是同主播从影棚播报台向新闻现场的记者、新闻人物做访问，其方式如下：

声音：导言＋主播访问

画面：主播＋主播/记者（新闻人物）

三、语法的递归性

“递归性”（recursion）是数学和数理逻辑的一个基本术语，它被引进到语言学后，专指“重复使用同一条规则以便生成无限的新语句和无限长（理论上可能的）的句子”的功能。语法作为具有这种功能的机制是指：语法结构规则可以重复使用；无论是重复使用相同的结构规则，还是交叉使用不同的结构规则，都可以组合成新的或复杂的语句。后者，例如汉语的“选他做代表”就是由“动宾结构（选他）”和“主谓结构（他做代表）”套接而成的一个复杂结构——“兼语结构”。“正因为

语法的组合结构一层套着一层，所以同样的结构规则可以重复使用而不致造成结构上的混乱。同样的结构可以层层嵌套，借用数学的术语来说，这就是结构规则有‘递归性’。”①

为便于理解，针对上述原理可讲个小故事：小孩子爱要求成人讲故事，但成人却感到不胜其烦，就编了这样的“故事”来对付：“从前有座山，山上有一个庙，庙里有个老和尚，老和尚对小和尚说，从前有座山，山上有一个庙，庙里有个老和尚，老和尚向小和尚说，从前有座山……”小孩当然很快就知道成人是在愚弄他，而不是在讲什么故事。但这个故事却说明了语言的递归性，它的结构可以循环往复，一环套一环，一直到无限。

以上在讲“民族性”时，我们列举了一系列境外电视新闻的结构模式。这些模式结构体现出循环往复的特点，正好又证明了我们要说的递归性原则。

第二节　电视新闻语义研究举隅

一、什么是语义研究

英国语言学家杰弗里·利奇曾指出：“研究意义的语义学对研究交际极为重要；由于交际在社会组织中越来越成为决定性因素，认识和理解交际的需要也就越来越迫切。”“语义学也是对人类思维进行研究的中心点，如思维过程、认识和概念化，所有这些都与我们运用语言来划分和表达对世界的认识错综地交织在一起。”从这两个方面来看，语义学都处在对人类进行研究的焦点上，也就是说语义学是各种矛盾的思潮和各类

① 叶蜚声、徐通锵《语言学纲要》第115页，北京大学出版社，1992。

研究学科的汇合处。哲学、心理学和语言学对语义学都有着浓厚的兴趣。但由于其出发点不同，它们的兴趣也不尽相同。心理学关心的是对人类思维的理解；语言学注重对语言及各种具体语种的理解；哲学则侧重于对我们的认识方式、正确的思维规律和真理与谬误的评价等问题的研究。研究电视新闻语义学的目的，旨在于以声、画两大类符号传达清晰的信息意义，保证传播效果。

"意义"这个词和它的相应的动词"意指"是英语中争议最多的术语之一，语义学家常常花费很多时间来推敲"意义的各种意义"，认为这是研究语义学的必要前提。1923 年 C.K.Ogden 和 I.A.Richards 出版了也许是有关语义学的一部最有名的著作，书名就叫《意义之意义》。在这本书的第 187 至 188 页上，他们从理论和非理论的不同观点出发，给出了"意义"这个词的 22 种定义。利奇在其著作《语义学》中为我们摘录了几种：

一种内在的特征

词典加在一个词之后的其他词

一个词的内涵

一个体系中任何一个事物的部位

某一事物在我们未来经历中的实际后果

符号使用者实际所指的事物

符号使用者应指的事物

符号使用者自认为所指的事物

符号解释者

(a) 所指的事物

(b) 自认为所指的事物

(c) 认为符号使用者所指的事物①

Ogden 和 Richards 列出这些定义的目的是想说明对意义这种基本概念存在不一致的看法是怎样导致混乱和误解的。但是他们期望会有这样的一天：通过他们的著作和其他途径公众将受到教育，"语言对思想的影响将为人们所理解，由语言的谬误所引起的种种阴影将会损失"，他们认为从此人们便能获得"更有成效的解释方法"，获得"一种会话艺术，并使用这种艺术使会话更生动有趣"。

我们在前面的章节中已经阐明，声音和画面是电视媒体实现传播的必不可少的两个基本要素，两者相辅相成，密不可分。因此，要提高电视新闻的影响力和渗透力，就必须在这两个方面下功夫。这里我们先讨论电视新闻文字稿的语义问题。

利奇把最广义的"意义"划分为七种不同的类型，并将重点定在逻辑意义或理性意义上，另外六类意义是内涵意义、社会意义、情感意义、反映意义、搭配意义和主题意义。这一研究成果是完全适用于电视新闻文字稿语义的探讨的。

一般认为，理性意义（有时叫做"外延"意义或"还原"意义）是语言交际的核心因素，即理性意义对语言的基本功能来说是不可缺少的，而其他类型的意义却并非如此。内涵意义是指一个词语除了它的纯理性内容外，凭借它所指的内容而具有的一种交际价值。在很大程度上，"所指"这个概念与理性意义相重叠。社会意义和情感意义被看做是与产生话语的环境有关的交际的两个方面。社会意义是一段语言所表示的关于使用该段语言的社会环境的意义。社会意义能包括一段话语的言

① 参看杰弗里·利奇《语义学》（中译本）第1页，上海外语教育出版社，1987。

外之意。语言如何反映讲话人的个人感情，包括他对听者和他所谈事物的态度，叫做情感意义。在存在多重理性意义的情况下，当一个词的一种意义构成我们对这个词不达意的另一种意义的反应的一部分时，便产生反映意义。搭配意义是由一个词所获得的各种联想构成的，而这些联想则产生于与这个词经常同时出现的一些词的意义。反映意义、搭配意义、情感意义和社会意义这四个意义与内涵意义之间比它们与理性意义之间具有更多的共同之处；它们都具有同样的不限定、可变化的特性，并且都有能做程度和范围的分析，而不能用那些孤立的“不是这个便是那个”的方式进行分析。这五种意义都可以用联想意义这一名称来概括。最后一个意义范畴是主题意义，这种意义是说话者或写文章的人借助组织信息的方式（语序、语调手段、信息焦点的安排）来传递的一种意义。

上述术语，可以概括为表 9－2[①]：

表 9－2 意义的七种类型

1. **理性意义**（或意义）		关于逻辑、认知或外延内容的意义
联想意义	2. **内涵意义**	通过语言所指事物来传递的意义
	3. **社会意义**	关于语言运用的社会环境的意义
	4. **情感意义**	关于讲话人/写文章的人的感情和态度意义
	5. **反映意义**	通过与同一个词语的另一意义的联想来传递的意义
	6. **搭配意义**	通过经常与另一个词同时出现的词的联想来传递的意义
7. **主题意义**		组织信息的方式（语序、强调手段）所传递的意义

① 此表及后二片例资料皆出自转引文稿，出处不详，特向原作者致谢。

二、电视新闻中的语义研究

下面我们通过片例分析了解电视新闻与“语义”的关系。

《洛阳长漂两勇士首闯虎跳峡关》分镜头稿

画面	文字稿
漂流中的密封船 漂前送别 告　别 雷进舱 李进舱 将密封船推入江中 开始漂流	云南电视台记者和通讯员报道： 9月10日下午13点37分，洛阳长江漂流探险队的两名勇士——雷建生、李勤建首次顺利地漂过了世界最深的虎跳峡第一险关——上虎跳峡，完成了有史以来人类利用无动力漂浮工具征服上虎跳峡的壮举。 这支只有8名队员的探险队，怀着为中华民族争光的雄心壮志，在设备简陋、条件较差的情况下，认真总结了试漂的经验教训，修整和巩固了漂浮器材，闯关之际，全队勇士争先首漂。
岸上指挥人员 船漂下峡谷 画面滔滔江水 江面漂船 岸边观众 漂流船 漂船，岸上观众 岸上观众 漂船即将靠岸 观众反应 观众反应	最后，曾在巴唐翻船后死里逃生的洛阳26中历史教师雷建生和洛阳火车站工人李勤建承担了首闯险关的重任。上午11点30分，两名勇士身穿救生衣，携带氧气袋，进入用8个汽车内胎紧固的密封船，在离虎跳峡上游1公里处下水。上虎跳峡险关面宽仅30米，三处大跌水分别为7米、3米、2米。滔滔江水从这里飞泻而下，溅起一座小山般的浪花。这里礁石嶙峋，激流漩涡此起彼伏，自古以来被人们称为“鬼门关”。 13点35分，密封船进入虎跳峡口，巨大的水流托着船从峡口冲上横卧江心的虎跳石，流水被劈成两半，船从左侧大跌水翻腾跃下七米多。几秒钟后，又从回浪中旋转着弹起，急速冲向第二个跌水、第三个跌水……
船靠岸，雷、李等队员拥抱，与欢迎群众握手，修补船	经过惊心动魄的生死搏斗，洛阳队的勇士终于闯过急流险滩，在上虎跳峡下游浅滩靠岸，谱写了人类首次征服上虎跳峡的历史篇章。

通过对新闻过镜头式的回顾，我们首先可以清楚地在眼前

闪现出这样一个活生生的动人场景：两勇士利用密封船胜利闯过世界第一大峡——上虎跳峡，“完成了有史以来人类依靠无动力漂浮工具征服上虎跳峡的壮举”。滚滚激流直泻虎跳峡口，那载着两名勇士的密封船，把人们“带”进新闻现场，让人们目睹了这一令人瞩目的壮举。这是新闻所要告诉人们的主要事实。应该说，它是新闻作品中的第一层次，也可以说是最基本的层次，我们姑且把它叫做“还原”的层次。再细分析，我们会发现，这条新闻并没有停留在简单的还原事实上，而是在还原事实的同时，它还传达了勇士们的大无畏精神，流露了记者对勇士们的赞美情感。这可以说是作品的“携意层次”（理性意义），即在还原事实的基础上，表达情感、气氛等信息的层次。由此，我们就可以进一步理解作品更深一层的信息了，那就是，这条新闻通过对勇士们人生观的赞颂，启发了人们对生命意义的思考，这乃是作品的第三个层次——“言志”层次，即表达观点，说明道理，显示规律的层次（主题意义）。可见，一条信息量丰厚的好新闻，它的语义信息层次是比较丰富的。需要指出的是：这样的划分，只是为了分析的方便。事实上，这些层次在新闻作品中是水乳交融的有机整体，三者密不可分。其中，“还原”层次是主要层次，决定作品的质；“携意”、“言志”两层次的基础，没有“还原”层次，就不可能有后面两个层次；而后面两个层次也并非毫无意义地附着在“还原”层次上，它们使还原的内容更立体化，信息更为饱满。

可见，运用层次分析法衡量作品的语义信息量，可以使我们抛开传统的平面观察法，避免在信息符号的多少上兜圈子，以便展开作品的纵深空间，对作品的语义信息量进行立体的分析。

下面，我们用同样的方法，再分析一条新闻作品。

喜鹊沟家家添新秤

画　面	文　字　稿
乡村风景 农民在家门口称东西 过去的两杆秤	最近，辽宁电视台记者韩立久、朝阳电视台记者杜建到全国贫困乡之一的建昌县采访，来到了养马甸子乡喜鹊沟村，看到这里的家家户户都添了新秤。这个小事，反映了贫困地区商品生产的发展。
称兔子 晒粉条 称水果、油料 买东西 买货 称成筐的苹果 家家摆设 运送烟草、家禽去集市	过去，吃大锅饭那阵子，全村只有两杆秤，除秋后分口粮用一用，其他时间都锁在库里。这几年，这个小小山沟商品生产发展很快，全村120多户，家家都有秤。农民把自产的水果、家禽、油料等商品拿到集上去卖，再买回自家所需要的东西。这商品的反复交换，使小山村开始富起来了。过去，两杆大秤时，全村人均收入100元，现在人均收入近400元。农民陈秀河几年来发展果业、养殖业，全家人均收入近1000元，他盖上了新房，添制了新家具、收录机和电视机等

这条新闻作品的语义信息层次也是比较丰富的。首先，从“还原”的层次看，它交代了贫困乡养马甸子乡喜鹊沟村家家添新秤、人民生活水平提高的事实。让我们真切地看到了今日的喜鹊沟村开始富裕起来的一个个镜头。它是深入生活、折射时代风采的一面镜子。透过这面镜子，我们便不难深入到作品的“携意”层次。有人说，这是电视记者记录的一幅真实的山乡商品交易画，它虽然不能与宋代张泽端的“清明上河图”相媲美，但它却异曲同工地反映了繁荣盛世的景象。过去，山村穷，就是因为只有两杆秤吗？自然而然，结论是很容易捕捉到的。新闻所蕴含的观点诱发了他们对现实生活的思考，只有党的政策才具有如此呼风唤雨般的魅力。过去两杆秤那年月不是社会主义，这便进入了作品的最佳层次，揭示了生活中本质的东西，

提高了观众的意识明晰度，起到了教育人民、鼓舞人民的作用。

我们在前面的章节中强调了电视新闻传播中抽象语言的基础地位，并非要否定、摒弃具象语言，相反我们十分重视具象语言的作用。但是，现在的实务界却出现了令人担心的“电视新闻广播化”趋势。阐述电视新闻的画面语义，不能不对电视画面“语义缺失”的成因做出剖析。

所谓“电视新闻广播化”，即指电视新闻的画面极度缺乏新闻性到了可以被忽视的地步，观众只要凭借听觉，就可以像听广播一样准确地了解新闻的全部内容。除非是可视性极强的新闻如交通事故、自然灾害、战争等，一般新闻已很难再把观众吸引到屏幕前，专心致志地看新闻。之所以会出现电视新闻的广播化，其原因主要有：

(1)“画面崇拜”并没有带来思维方式的转变，画面思维的缺乏导致了新闻画面的平庸。在具体实践中，许多电视记者往往和报纸、广播记者一样，遵循着“文字——抽象内涵”的思维原则，并以这一原则指导自己的行动。于是，每到一个新闻现场，他们和其他记者一样，总是迫不及待地去采访有关人士或是获得书面材料，力求得到一个对新闻事件的整体认识，而不是从媒介自身的特点出发，伫足静观现场的特点、新点和热点，然后再进行有关采访，以电视记者的特有视角去完成对事件的描述。这样，使得许多电视新闻的解说词（文字稿）常常不逊色于报纸、广播，而画面却单调平淡、毫无新意，电视的优点和特色无法得到体现，从而导致了竞争中电视新闻的不利处境。

(2)“时间版面”的局限并没有影响抽象文字的表现功能，却淡化了画面的表现力。有关资料表明：一条普通的电视新闻通常只有1分20秒钟，1分钟内能够展示的画面也只有8个左

右（包括特写在内），而在同样的时间内，却可以容纳 270 个左右的文字。数量有限的画面很难向群众侃侃而“谈”，娓娓诉“说”，而同样容量的文字则足以轻易、准确、生动地表述新闻的内容。因此，“时间版面”的局限并没能削弱文字的表现功能，反而容易使电视记者产生畏难情绪和重文字轻画面的心理，不愿意在画面的选取上花费更多精力。加之思维方式的定势，记者往往更加习惯于而且乐于用文字语言完成对新闻事件的描述，而实际上则泯灭了电视的特点和优势。于是在许多电视新闻中，常常是记者根据文字稿去寻找画面，产生的结果是画面成了文字稿的简单印证和补充，画面成了声音的附庸，难以给人深刻的印象。突出表现就是同样的画面在多条新闻中出现，甚至在同一条新闻中一个画面出现多次。例如电视上常有这样的画面：一望无际的麦田、金黄的菜花。这些画面既可以用在农业丰收的新闻中；又可以用在某地领导重视农业生产的新闻中；还可以用在新技术在农业领域中广泛应用的新闻中……等等。这种相同或相近画面的大量使用导致了画面的平淡和缺乏吸引力，自然也就难以体现电视新闻的特色。

（3）文字语言的整体性有时反而削弱了画面“发言”的作用。许多电视新闻的文字稿本身就是一个构思严谨、逻辑严密的整体。而许多电视记者在写作稿件时和其他记者一样，绝大多数以文字稿的结束作为整条新闻的结束，丝毫没有考虑到电视媒体的特点，没有给画面留下丝毫可以独立表现的空间，从而造成这样的现象：尽管许多电视新闻的文字用稿常常可以和报纸、广播新闻相媲美，但是在与报纸、广播媒体的竞争中总是略显欠缺。实际上，这种对文字稿的整体性过分追求有时反而削弱了画面应起的作用。电视媒介视听兼备和“声画”双主体的特点不但要求记者要以画面思维为主，而且在文字稿创作

时，也要强调声画的结合和“声”、“画”单独发言的作用。只要有必要，甚至可以不用声音（文字），让画面单独“发言”，这看似有损新闻的整体性，实则充分体现了电视新闻的特点。在这一方面，香港和广东电视媒体的做法值得借鉴，他们的播音语言（文字稿）并不一定都是平铺直叙，一气呵成，密不可分，而是常常时断时续，这样给画面留下了一个独立的、特定的表现空间，让观众可以充分领悟画面的意义。例如香港电视在报道 1998 年 9 月中旬阿尔巴尼亚首都暴乱的新闻时，就运用了这种表现手法：播音语言是“示威人群同防暴警察发生冲突”，然后语言停止，接着展示冲突的现场画面和现场同期声；再接播音语言“有人向议会大楼开枪”，再是有关画面的单独展示。广东电视也常常有这类新闻，整个文字稿只有一句话，没有任何语言进行进一步的描述，如“今天，某地举行了龙舟赛，让我们一起去看看”，然后全部是现场的画面，配以现场的同期声。这种方式不仅仅体现了电视新闻传播的声画双通道，而且强化了画面的作用，突出了电视新闻的竞争优势。[1]

笔者认为，电视新闻画面的语义功能是通过突出画面信息的三个特色而得以发挥的：

1. 明确的信息

作为“语言”的画面，其明确的信息特色是有明确的“语言”目的，让人一看就知道是“说”什么，一条新闻 1～2 分钟，所运用的画面数量有限，画面本身无法形成蒙太奇形式的表现能力，即我们在前面所论述的“画面情节的不完整性”，这就要求尽量使单个镜头以开门见山的简洁画面，突出新闻现

---

① 参看暨南大学新闻系 1997 级电视新闻方向研究生阮小刚的文章《“电视新闻广播化”析》，载《新闻大学》1999 年冬季号。

场的主体，借助巧妙的角度（景别、距离、高度）获取的形象信息，紧扣主题、丰富主题、解释主题。目前，常见的一些不受欢迎的新闻画面中，往往是叫人不知画之所云：一屋子人，好像是在等待什么，记者没有交待，只见画中人在说话，却又全是无声“哑巴”；一个工件在机床上飞转，什么工件？为什么拍它？观众不明记者的意图……诸如此类的画面，没有明确的信息指向，全然是填补声音的时间长度。产生这类信息目的不明的画面，大多是采访不深入，或缺乏耐心，任意“推拉摇移”玩弄镜头技法的结果。当然，我们不要求声画一一相合，也不要求每一个画面都必须有明确的信息含意，但在一组画面的三五个镜头里，总应该有一两个叫人为之聚神的镜头才是。

2．饱满的信息

画面语言的多义性，是求得画面信息的饱满的优势。画面语言的含意，除了传播记者所希望传达的主要信息外，还可以传播不在记者采访范围之内的次要信息，当这些次要信息得到恰当使用时，主要信息则得到进一步丰富，这一优势，往往是其他新闻媒介所无法匹敌的。以报道两国国家元首的会晤为例，“会见”是主体信息，气氛如何、元首的情绪如何、接待规格如何、新闻界反映如何等次要信息，在一般消息中是语焉难详的，而电视新闻的画面要反映这些信息却是轻而易举。仍以“元首会见”场面为例，电视记者可以从“记者群”开机拍摄“起幅”画面，将林立的摄影机、摄像机、高举的话筒、录音机尽收镜底，然后再“移”向（或“推”向）“会见”主体。观众在获得“会见”主体信息的同时，可以从记者群等次要信息中，获知“会见规模”、“新闻界重视”等含意，这些含意与主体信息含意同构，使画面信息得以饱满。画面的次要信息往往表现为主体信息的环境、仪表、动作、情绪、服饰、活动过

程等内容，是烘托、说明、解释主体信息的有机组成部分，为使画面信息饱满，就要求记者在拍摄过程中，充分注意发挥画面次要信息的作用。

3．生动的信息

画面能够传递信息，这是对记者的基本要求，进一步则要求记者拍摄的画面能够传递生动的信息。生动的信息，是指充满活力、感人至深的信息，这样的信息往往是最能反映事情本质之所在的。对于电视新闻画面来说，生动的信息内容，可以充分发挥“看”的优势，丰富与之并存的声音内涵，提高电视新闻的整体魅力。这些生动信息，可以是一个场面、一个表情，也可以是一段情节、一个动作，它们的出现，往往在新闻事件发展的全过程之中。曾获全国电视新闻特等奖的《振兴开封座谈会开成了催眠会》和一等奖的《体操小将石丽颖带伤拼搏，感动观众》，都是以生动的细节镜头而夺魁的。前者的记者，从一个“振兴会”上拍得一组组“睡态各异”的镜头向人们提出了发人深省的“会风”问题；后者的记者，抓住了运动员腿缠绷带、含泪做完规定动作、教练员将她紧紧抱起等一连串生动画面（情节），向人们表述对一种精神的颂扬。据获奖作者们介绍，这些生动的画面都是他们“边拍边思索”、“瞪大眼睛、一刻也不放松”得来的。

第三节　电视新闻语用研究导引

一、把语用学导入电视新闻研究

什么是电视新闻语用学？换言之，如何进行电视新闻的语用研究？把普通语言学的语用概念引进电视新闻研究，是否属于生搬硬套？在回答这些问题之前，让我们对一般“语用学”

的概念及国内外研究现状做些简单的交代。

"语用学（Pragmatics）即语言实用学，是语言学的一个新领域，它研究在特定情景中的特定话语，特别是研究不同的语言交际环境下如何理解语言和运用语言。"① Pragmatic 一词，源于希腊语 pragma，意思是行为、事情。在英语中，Pragmatics 可以译为语用学，这指的是语言学的一个分支。它与句法学、语义学相对等。句法学是研究人是怎样说话的，着重解释语句的构成，从形式上加以说明；语义学研究人说的是什么，着重解释语句的意思，从意义上加以说明；"语用学研究人说话的目的，着重解释语句形成的条件，从使用效果上加以说明"②。

语用学作为语言学的一个相对独立的分支得到国际学界的承认可以说有三个标志：一是 1977 年《语用学》杂志创刊；二是 1983 年第一本语用学教科书问世；三是 1986 年"国际语用学会"正式成立。可见世界语用学的兴起和发展也是不太久的事。20 世纪 80 年代以来，国际上出版的学术专著中，较有影响的是英国学者 S.C.Levinson（1983）《语用学（Pragmatics》、G.N.Leech（1980）、《语义学和语用学探索（Explorations in Semantics and Pragmatics)》和（1983）《语用学的原则（Principle of Pragmatics)》。在国内，从 1980 年起《国外语言学》杂志就开始介绍国外的语用学，如胡壮麟（1980）的《语用学》，程雨民（1983）的《格赖斯的"会话含义"与有关的讨论》。《外语教学与研究》、《外国语》、《现代汉语》等外语院校的学报也相继刊登了一系列翻译、综述、评介语用学的文章，数量很大，无法一一列举。这类文章中最集中的是格赖斯的"合作原则"

① 何自然编著《语用学概论》第 3 页，湖南教育出版社，1988。
② 参看吴为章《新编普通语言学教程》第 302 页，北京广播学院出版社，1999。

和会话含义，奥斯汀和舍尔的"言语行为"理论（许国璋先生（1979）生前亲自摘译了奥斯汀的《论言有所为》），另对指示（deixis）、预设和会话结构等问题也都有涉及。随着国外语用学研究的进展，新的理论和新的观点也都能及时在国内得到介绍，例如把会话含义的推导跟认知结合起来的"相关论"（沈家煊，1988）、把说话过程看做选择顺应语言的"语言顺应论"（钱冠连，1991），以及最近新出现的"新格赖斯会话含义理论"（徐盛桓，1993～1995）和以"语义元素"为依据的"跨文化语用学"（范文芳，1995）。何自然编写的《语言学概论》作为国内语言学系列教材之一，1988年由湖南教育出版社出版，内容几乎囊括了Levinson的《语用学》一书的各个部分，也增加了一些其他内容和汉语例子。1989年由广州外国语学院发起召开全国第一届语用学研讨会，现已召开多届。该学院还与国际语用学会建立联系，在国内设立了语用学研究资料中心。北京外国语大学也组织召开过语用学专题研讨会。这些活动都对推进我国的语用学研究起到积极的作用。①

比照于何自然对于"语用学"的定义，我们说，研究电视新闻语言的实用规律，即研究电视新闻传播符号在特定情景中特定意义（把静态的"语言"研究转入动态的"言语"研究）的理解和运用的学科，可以被称做电视新闻语用学，无疑是成立的。

为理解从语言到言语的转换，我们先来回顾一下我国著名语言学家方光焘提出的有关语言和言语问题的四点看法：首先，应该注意在区分语言和言语的同时，要把二者联系起来；其次，不要忘记言语一方面是语言的具体运用，但同时语言又

① 参看许嘉璐等主编《中国语言学现状与展望》第345～346页，外语教学与研究出版社，1996。

是从言语中提炼出来的；再次，必须承认思想内容和表达形式是不可分割的，但也应该记得两者并不是同一物；最后，语言是宣传工具，同是又是交际工具，片面地强调任何一方面都是不对的，我们应该注意两方面的紧密结合。

依据上述观点，吴为章教授曾用以下一图列出语言和言语的区分：

言语活动 **语言**：一般、抽象、系统、工具（言语运用的工具）/ **言语**：特殊、具体、运用、基础（语言存在的基础）①

二、电视新闻中的语境和语用定义问题

从根本上说，电视新闻语言是语言的运用，是一种言语行为，对它的研究属于言语的语言学，也可以称之为语用学。探讨电视新闻语用规律，首先要明确的就是电视新闻"言语"的特殊内在规定性，即它的话语个性——它是怎样说话的？这种特性首先决定于其语境的制约。

林兴仁在《修辞学习》1995 年第 3 期上发表《论电视主持人三语境》一文，提出电视的总语境就是："电视主持人（或电视播音员）通过电视发射装置对电视接收机前面的广大观众谈所要说的话。"林兴仁认为，从这个电视总语境中可以派生出电视主持人的三种语境（或叫三个场合）：第一语境，就是主持人本身的语境，即电视主持人或播音员之间交谈或单独向观众谈话的语境。这是电视节目中的核心语境，是主体语境。第二语境，即电视主持人与现场参与的群众（包括邀请来的嘉宾）之间交谈的语境。这是电视节目中的辅助语境，或叫做副语境、侧面语境。第三语境，即第一语境和第二语境合在一起，作为一个整体，共同面对电视机面前的观众　在这个语

① 参看吴为章《新编普通语言学教程》第 46 页，北京广播学院出版社，1999。

境中，电视主持人、现场参与者、现场嘉宾共同作为一方，跟实际不能见面、不能对话的观众做设想中的模拟式的对话。在区分了电视的三种语境之后，林兴仁指出：正因为有上述语境的存在，“才形成了电视语体，才有了电视语体的一系列表达手段的特点，才有了电视主持人语言的风格特征”。文章还讨论了从语言、内容、气氛和环境角度适应电视三语境进行交际的一些原则。1997 年，吴郁在《语言文字应用》当年第 4 期上发表《直面主持人语言现实，研究主持人语言规律》中提到主持人传播语境应包括：传媒语境、时代语境、栏目语境、节目语境，她认为：“主持人语言中存在的很多问题，都能在语境诸种关系的把握上找到原因。”

实际上，广播电视语言的语境问题，其实就是广播电视话语的特性问题，吴为章教授指出：“就广播电视语言运用来看，讨论语境问题，首先，从传者角度看，有两个前提应该明确：一是，广播电视语言是电声的大众传播，不是面对面的直接交流；二是，就传播形式的总体看，就面对收音机、电视机前的广大受众来说，交流不是双向的，没有立即的、直接的正反馈。其次，从具体节目看，传者在创立一个节目时，应当考虑的因素至少包括：①主题（话题、范围）选择；②动机（意图、目的）选择；③受众分析；④传播形式（嘉宾参与、热线电话、对话形式、有无角色区分）；⑤篇章构思（板块/专题、独白/对话、结构方式：时空/逻辑）；⑥风格选择（文/白程度、庄/谐程度、正式/非正式）；⑦话语组织：词、句、句群、片断、篇章的选择与连贯；⑧语音造型：柔质/硬质……”①

① 参看吴为章《新编普通语言学教程》第 84～86 页，北京广播学院出版社，1999。

那么，到底该如何定义电视新闻的“语用”呢？结合笔者对电视新闻的定义，即“电视新闻，是借助电视媒体对某些变动的事实的及时报道”，我认为电视新闻的“语用”可以概括为：“新闻工作者借助电视媒体对广大观众的说话”（这样的定义，之所以不以受众为主体是因为在目前的传播语境之中观众的确还只是属于从属、被动的话语接受者地位）。诚如鲍亨斯基所说：“词是由一个特定的人向着另一个特定的人说的，因此，存在着第三种关系，即该词与使用它的人们之间的关系。这些关系叫做语用关系。”词，既然是“由一个特定的人向着另一个特定的人说的”，那么据我看来，语用关系，理所应当包括社会关系在内，所以，探讨电视新闻的语用问题，不可避免要涉及价值标准、社会心理、文化规范等诸多方面的问题，而不仅仅是电视媒介与语言学的交融。全面叙述这一问题，需要用另一本书的篇幅，事实上，笔者正着手准备这样一本书的著作，相信不久朋友们就会读到它。这一节的标题叫做“电视新闻语用研究导引”的缘故就在这里。

本章小结

从语形、语义、语用的角度切入研究电视新闻的语言是一种探索。语形、语用诸内容的分工反映了语言学科的丰富的基础内涵。从基础入手，相信电视新闻语言研究的理论性与实用性将得到和谐与完美的统一。

既是探索，就难免观念相佐，但要坚信，电视新闻语言学将在批判中获得科学的生命。

第十章　电视新闻语言构成纷争的整合

电视新闻语言构成的研究在我国经过整10年的纷争，如今已经到了应该审视过去人们争论的“声画关系”问题以及赖以回答这些问题的方案的时候了。美国视觉传播学者罗伯特·C·艾伦和道格拉斯·戈梅里指出：“任何一个新学科成熟标志之一就是对学科研究的方式方法、成就和缺点的清醒认识。”① 在本书以上各章较为充分的基础上，本章将较有代表性的各方意见摘编整合，构成一个争鸣篇章，以便读者全方位观照讨论的焦点，并形成合乎电视新闻传播实际的理性判断。“方法比结论更重要。”② 把握住电视新闻语言构成的要素，判断必然准确无误。

① ［美］罗伯特·C·艾伦等著《电影史：理论与实践》第1页，中国电影出版社，1997

② ［德］莫里茨·盖格尔著《艺术的意味》第258页，华夏出版社，1999。

第一节 电视新闻：用语言符号叙述，用非语言符号证实

一、电视新闻语言构成纷争概说

1997年8月，《现代传播》发表了我的一篇论文《电视新闻：用语言叙述，用画面证实》①，这是一篇阐述电视新闻语言因素相互关系的文稿，个中核心观点"电视新闻语言符号的双主体构成"源于我1990年出版的专著《电视新闻学》②。书中的观点在当时并未引起人们的关注，倒是成文发表于《现代传播》后有了反响。1998年4月《现代传播》（第2期）刊发了一组文章，它们的标题是：《电视新闻"语言"的寻根与回归——刍议强化电视新闻的语言文字功力》、《电视声画分离——兼与黄匡宇先生商榷》、《略论电视新闻中的声画同构》等三篇文章。后两篇文章与笔者观点相佐，我将在本章第二节中对此展开讨论。

电视新闻声画之争的话题延绵不断，可能跟人与生俱来的"恋画"情结密不可分，加上派生过电视的电影观念的长期影响，许多人完全混淆了假定性声画关系和纪实性声画关系的本质差异，甚至连《南方电视学刊》的编辑也这样断言："声画原本是电视的左右手，各有千秋。在电视传播中声画孰为重、孰为轻，这在传播学研究领域恰如鸡生蛋还是蛋生鸡这个问题一样古老，多年来，主声说与主画说在《现代传播》这块悬挂着传播学研究旗帜的阵地上，屡燃战火，交锋的结果，东风西

① 载《现代传播》1997年第4期。文稿的原题是《论电视新闻的语言关系》，发表时编辑改为现题。

② 黄匡宇著《电视新闻学》，华东师范大学出版社，1990。

风轮流坐阵，而荧屏上依旧是声光色各显神通，正如母鸡一如既往地下着蛋，而鸡蛋一如既往地孕育着雏鸡。"[1] 这段话是《南方电视学刊》为刊发《强化画面意识，实现声画的最优化结合》（作者凌燕）一文而加的编者按。其实，这是一篇声画概念混乱（如将整屏屏幕文字混淆为"画面"），更无"声画优化结合"的意见，有的只是"强化画面意识"的长衫下漏出的"小"——画面至上！

真的"声画关系"似"蛋鸡关系"那么复杂难辨么？其实只要用符号学的原理进行统摄与整合，概念就会更加明晰，分歧也因之缩小甚至消失。

根据符号学的基本内容及其被人们交叉运用的状况，可做出图 10－1：

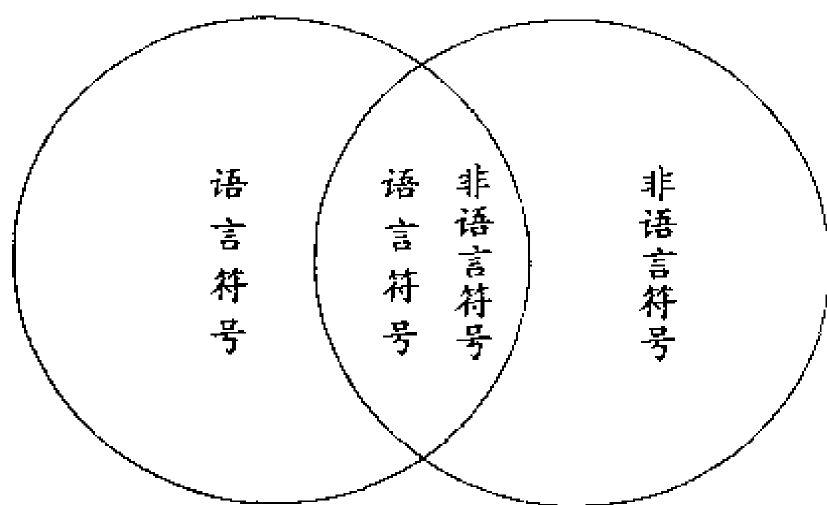


图 10－1　两种语言符号重叠传播示意图

根据图 10－1 符号重叠传播的原理及电视新闻所涉及的语

① 见《南方电视学刊》2000 年第 1 期，第 30 页，该刊责任编辑陈小莉为一篇主张画面意识文稿所加的"编者按"。

言因素，可做出图 10－2

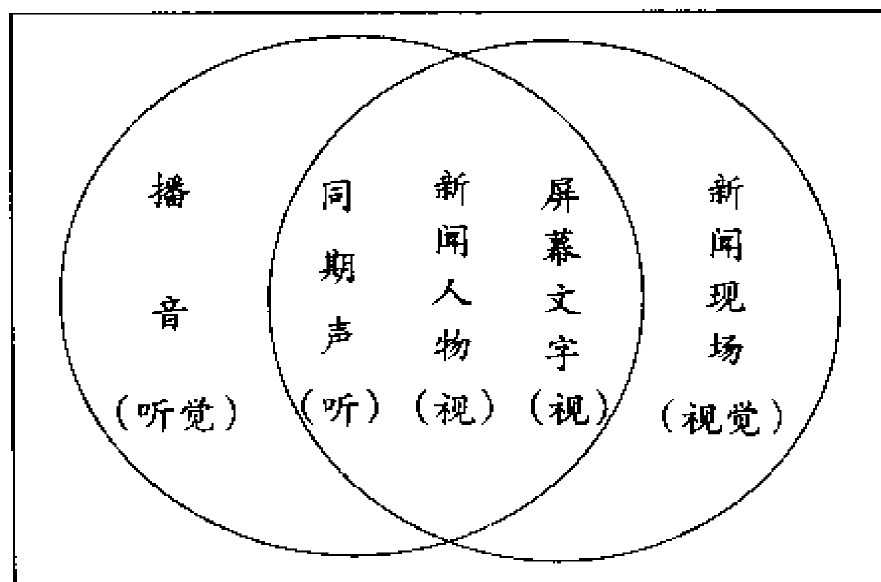


图 10－2　电视新闻视听符号合一传播示意图

电视新闻视听符号的合一传播早已成为电视从业人员及电视理论工作者的共识。分歧则源自对画面的准确认识与否。什么是画面呢？

“电视画面是指通过光电讯号的摄录系统，在一段时间内不间断地拍摄的形象素材。”① 这是一个较有代表性的概念，其内涵只涉及“形象素材”。这一概念反映了人们在电视传播尚不发达、电视传播符号单一的 20 世纪 80 年代的认识。随着电视制作设备的改进和电视业者制作观念的变化，电视画面的内涵已经产生了“质”的变化：屏幕文字、电子动画、同期声的大量使用，使电视语言摆脱了单一的声画结构模式而走向语言符号与非语言符号多极整合构成模式。时至今日再用“声画关系”来讨论语言文字与图像的组合关系已不合乎现代电视语言的潮流了——这一潮流的主流便是符合当代人理性求深的电

① 朱羽君《电视画面研究》第 1 页，北京广播学院出版社，1989。

视“谈话节目”的诞生与快速发展——“蛋鸡莫辨”论更是类比方法的错误思维的反映。试想，讨论问题的方法都错了，还会有正确结论吗？

笔者10年前提出的电视新闻语言符号“双主体构成”论已在争论与思考中逐步完善成熟，相信在不久的将来会成为电视业界、学界的共识。

二、主体论文：《电视新闻：用语言叙述，用画面证实》(作者：黄匡宇)①

（一）电视新闻语言的符号系统及主体性双重结构

电视传播为何备受人们青睐？因为电视传播在大多数情况下是以多种语言符号同时进行，电视新闻的声画结构，是它所拥有的语言符号和非语言符号综合运用的总体形式。电视新闻的声画两大部分以谁为主，这是个长期争论不休的问题。“主画说”列出大堆论据，将“声音语言”贬入“解说”、“说明”、“补充”等功能，这一说是“情节性电影观念”的产物；“主声说”则以“关掉画面也可以得到一条完整新闻”为由而轻视画面，这一说显然是报纸、广播观念衍生的理论。很明显，这种不同取值标准的争论，反映的是一种片面思维的结果，对于传播符号高度丰富的电视新闻来说，这种各执一端的争论，无异于就“一个活人的骨骼重要，还是血肉重要”这类问题展开讨论，毫无实际意义。

应用语言学认为：任何形式语言的应用和研究，都离不开对于语言环境的依赖。按照这一命题要求，对于电视新闻语言声画关系的认识，只有置于“多类符号综合传播

① 此文载《现代传播》1997年第5期。

新闻”这个语境中进行观照，才可能得到符合实际需要的结论。故事类的影视声画理论，有可能将电视新闻引向邪路；报纸、广播的新闻标准，则可能使电视新闻成为它们的附庸。基于这个认识，笔者认为：从符号学的平台出发，是最能冷静、客观地透视电视新闻语言声画关系的视角。这个视角引导我们清楚地看到画面与声音在电视新闻传播中所发挥的主体性双重结构功能。

所谓主体性双重结构，指电视新闻声画关系这一物质形态，是承载电视新闻全部形式与内容的主体。这一主体在传播过程中呈现双重结构层次：新闻内容逻辑表述结构层和新闻事实证实结构层。这便是电视新闻语言声画主体的主体性双重结构特征。这一特征，排斥偏执一耳的“主画说”与“主声说”，强调电视新闻的采制与传播行为必须在多类符号综合表述的语境中进行，从而确立起电视新闻语言声画构成的鲜明特点。

（二）电视新闻文字（播音）语言的主体性功能是逻辑叙述

1. 电视新闻文字（播音）语言逻辑性叙述功能的显现

听，是人们认识事物的重要方式之一。具象性声音使人们感受到世界万物的真切存在；抽象性声音则以历时的逻辑排列，超越时空制约，自由地表述人们对世界万物的认识，具有独特的系统叙述能力。

电视新闻的声音，正是运用其具象与抽象两方面的特征，通过与画面胶着、互补，形成视听不可分割的新闻空间，从两个感知通道消除人们对事物认识的不确定性，透而使人们获得确信无疑的信息。尽管电视新闻汲取了报纸、广播媒介单通道语言的精华，但它的声音是在双通道

的传播中显示其优势的。电视新闻声音的主体性作用，在于它的逻辑表述力，可以使无序的画面物象形成一个有序的佐证系统；伴随物象的同期声音，则使本为真实的新闻空间更具可感气氛，并与对应的画面语言符号赋予更明确的含意，从而使这种语言符号（画面）所指示的物象也具有了能指的性质。电视新闻的声画融合，为人们塑造了一个真正完整（双通道的完整）可感的物质世界，这便是声音在电视新闻中的主体性作用。

在电视新闻的传播中，播音语言以其简明、通俗、完整的表述保证着新闻内容的传播。有资料表明：1985 年 6 月 11 日至 30 日中央电视台《新闻联播》播送的 322 条活动图像国内新闻“绝大多数（92.2%）解说词是独立成章，是与报纸、广播无异的简明新闻”。笔者也曾做过这样的试验统计：1989 年 3 月的前 15 天，连续用电视机（关掉图像）收“听”中央电视台《新闻联播》播出的 528 条国内、国际新闻，其中除一条关于“僧乐”的消息不知所云外（只一句地点、事件导语的播报，僧乐音响贯穿这条消息的始终），其他诸条都能传递完整的信息。没听懂的一条，经查对录像资料有关僧乐的介绍是分句的屏幕文字，这是特殊传播样式。接着在 3 月的后 16 天连续收“看”《新闻联播》播出的 543 条国内、国际新闻。这次统计是关掉了声音，只留画面（屏幕文字也遮掉），结果没有一条消息能看懂，能猜中大致内容的新闻也仅有 9 条。还有，北京广播学院出版社出版的《1987 年全国优秀电视新闻选》，以分镜头格式介绍获得特等奖和一等奖的 47 条新闻（其中连续、系列报道 5 组）；在“解说词”一栏中，无一不是独立完整的文字语言消息；“画面内容”

栏中，有的只是一言半语，读者无法知晓新闻内容的画面提示。

笔者最近对中国广播电视出版社的《电视新闻专题作品选评》(1995年8月出版)中的25篇分镜头稿本进行量化统计。25个专题的画面阐述都是断断续续不成情节，而它们的文字稿本对各自的新闻事件与人物都有完整的表述。这表明，这些新闻专题在播出时，其内容完全靠播音语言和现场采访语言予以传播，画面则是起给观众以证实与感染之类的作用。

为验证这一论题的通用性，笔者还对4家境外电视台1996年5月1日至15日晚间新闻进行了量化分析，分析结果见表1。

表1　电视新闻文字稿完整情况统计
(1996年5月1日至15日)

电视台及新闻名称	总条数	文字完整条数	画面能够叙述内容的条数
CBS-TV《EVENING NEWS》	255条	245条	无
TVBS《无线晚报》	248条	248条	无
翡翠台《新闻报道》	234条	无	无
CNBC《商业报道》	211条	210条	

以上反映出播音语言在电视新闻中的主体性构成地位。然而不可忽视的是，有些理论研究根本无视电视新闻消息短小、受着时间的严格限制(CBS、CNN、我国中央电视台的新闻大致都控制在八十秒左右一条)的特点，空

谈什么"声音与视觉的同步记录……使电视画面的形象素材具有视听方面的完整性"，力图使电视新闻中画面的证实性转变成叙述性。显然，这类认识完全是对"新闻时间"缺乏基本意识，且又生搬硬套传统的影视故事性声画构成规律所致。所以，在运用与研究电视语言时，用"新闻时间"、"新闻语境"的标尺来规范从业者、研究者观念与行为就显得十分重要。

从电视新闻诞生之日起，从业者参照电影的"解说"概念，就将电视新闻"文字"误称为"解说词"——《电视艺术词典》将"解说"释为"剧中以客观叙述者的角度直接用语言来交代、介绍剧情或发表议论的一种方式"。几十年来，围绕着这个错误称谓，不少人以电影的"解说"理论为据，将新闻要素齐全、结构完整的电视新闻文字稿，"论证"为"交代背景材料"、"深化主题"、"阐述意义"的解说词，造成了基本概念的失误。为什么说将电视新闻的文字稿称为"解说词"是错误的？理由有二：

（1）电影故事的画外音"解说"不等同于电视新闻的画外播音

电影是有情节的，其情节是靠画面形象和画内人物的语言等因素组成的，画外音的"解说"是处于三言两语"交代"、"介绍"的辅助地位，是名副其实从属于画面的。

电视新闻的画外文字（声音）不同，它的画面没有完整的情节，不具备准确的表述能力，新闻的主体内容靠"画外音"来传达。电视新闻的"画外音"不是断断续续的解说、交代、介绍，而是新闻因素齐全的完整叙述或议论（在港、台的电视新闻中称之为"旁叙"）。由此不难看出两类"画外音"的本质区别，也不难看到人们早期将电

视新闻的文字误称为"解说词"，其缘由是混淆了两类"画外音"的内涵。

(2) 电视新闻的文字稿是新闻要素齐全的新闻

"任何理论研究都是从研究对象的实际出发，反过来又作用于对象的变迁与完善。"这一唯物主义的认识是完全适用于电视新闻声画语言研究的。我们认为，几十年来，由于生搬硬套电影的"解说"理论，电视新闻的文字研究一直是脱离了电视新闻的传播实际的。前文中我们先后以7组2080境内外的电视新闻关掉画面可以获得完整的新闻内容为据，说明了"声音"(文字)的逻辑叙述功能。

要端正"解说"观念的错误影响，还必须进一步认识图像（画面）在电视新闻中证实新闻的主体性地位；在电视新闻中，由于时间所限（信息时代，为求得单位时间内的最大信息含量，迫使电视新闻向短的方面发展），不可能用画面叙事，叙事任务必须由文字（声音）承担。

综上所述，应该得出的结论是，电视新闻的文字不是解说词，它是新闻要素齐全、结构形式完整的新闻样式，是构成电视新闻的骨干因素。它的准确概念应该称之为电视新闻的文字稿，或简称为文字稿、报道词。

至此，我们认为，不应轻视概念的准确表达。术语使用的习惯性错误，表明了传统的谬误还在使用者心理底层起诱导作用，对于从业者选择新的思维模式将产生障碍。基于这个，应尽快将"解说词"、"解说"之类的术语从电视新闻节目中清除出去。

(三) 电视新闻画面语言的主体性功能是证实新闻

1. 画面语言证实性功能的确立

作为"看"的特定内涵，电视新闻的画面，除了像新

闻照片那样向人们展示静态的新闻空间外，更主要的是时间上的展开，以时空相兼的特点反映新闻动态（如美国航天飞机“挑战者”号爆炸的经过），使人们从事物的运动中，获得难以言状的直接（眼见为实的）感受，构成心理视象与现实的认同。电视画面所传达的新闻现场的视觉因素，证明新闻内容确实无误所产生的心理认同效应，是报纸的文字符号和广播的声音符号（当然包括电视新闻的“声音”）无能为力的。“百闻不如一见”、“耳听为虚、眼见为实”这些古老格言，说明了人们在获取信息过程中对发生信息的现场的依赖。

视知觉原理告知我们：人所感知的信息有百分之六十以上来自于形体（图像）对于视觉的刺激。“观看，就意味着捕捉眼前事物的某几个最突出的特征，如天空的蔚蓝色、书本的长方形形状、金属的光泽等等。仅仅是少数几个突出的特征，就能够决定对一个知觉对象的认识，并能够创造出一个完整的式样。”电视新闻凭借图像的形象特征，可以将事件的现场气氛、人物的感情态度生动地传递给观众，让观众从“看”的过程中“创造出一个完整的式样”来，这就是图像优势带来的易受性。至此，不难理解，作为“看”的电视画面，它的直觉优势就在于不通过具象与抽象的感觉转换，就能切切实实证明新闻本源的实有状况，“非语言的符号（图像等），它们携带的信息常常不需要任何语言来表达，一幅画就是一种完整的传播”。电视新闻的画面语言，通过对新闻现场视觉因素的记录，可以传达色彩、明暗、形状特征，空间浓度等直接视觉信息；通过视觉的统觉（对当前事物的心理活动同已有知识经验相联系、融合，从而更明显地理解事物意义的现象）

作用，还可以传递质感（硬度、柔度、湿度）、量感、力感、运动感及听觉、味觉和触觉等信息。通过这若干信息的整合，为人们对某一事物（新闻信息）的分析、判断提供最直接的依据，这便是电视新闻画面语言现实功能形成的心理感知基础。

基于以上论述，应该确立的电视新闻的画面语言观念是：作为“看”的新闻画面，完全有别于故事性影视画面，它的任务不是系统叙述——有限的画面时间大大限制了它系统叙述的能力。它的任务在于以具象符号的色彩、形象、动态、空间等因素与抽象的语言联袂，向人们传播完整的信息，佐证新闻的可信程度。精心选取好每一个画面，为受众提供最能反映新闻内容的典型镜头，有益于增强新闻整体传播的易受性与证实性。能否运用好新闻的重要语言——画面，是衡量记者、编辑业务素质的重要标准。

2. 正视电视新闻画面情节不完整性的制约

欲深刻领悟电视新闻画面语言的主体性证实功能，还必须深入了解电视新闻画面不完整性的制约。所谓电视新闻画面情节的不完整性，是指画面在新闻节目里，呈不连贯状态，不具备叙述事情的变化过程的能力。众所周知，在情节性影视节目中，即使是没有任何声音，画面也能够向人们讲述情节的变化过程。画面表述情节的功能，早期的电影“默片”就是最好的证明。电影画面所具有的这种情节表述能力，是制片人按照预定的情节思路，将一个个镜头合乎逻辑地组织起来，使之产生连贯、对比、联想的作用，从而成为一个完整的“故事”。画面的这种情节，就是人们熟知的“蒙太奇”手法所形成的画面与画面的承

继关系。

电视新闻则不然。电视新闻是以声音（语言播音和现场语言）这条主线承担着表述“情节”（新闻过程）这一任务的。国内外绝大多数电视新闻，关掉画面，只凭听声音仍然可以得到一完整的新闻，就是“声音主线”作用的最好说明。基于声音的主线作用，电视新闻的画面，就没有情节性影视节目的画面所要承担的“叙述”任务，用不着受情节影视节目镜头组合的逻辑规范，也用不着构建画面与画面的承继关系。作为“看”的电视新闻画面，它的任务是体现“照相本性”，以准确的画面内容证实新闻事件中涉及的人、物体、地域等新闻要素的可信性最大限度地消除信息中的“不确定性”成分，为电视观众提供“一种显而易见的近亲性”（克拉考尔语），以满足受众“百闻不如一见”的心理欲求。上述这种特殊的“声画关系”，是“画面情节不完整性”这一特性形成的重要因素。

“新闻时间因素”是形成这一特征的另一重要因素。关于电影、电视的“时间”概念很多，这里是指一条新闻播出时所耗费的实际时间。为了增加传播的信息量，加大单位时间内的传播容量是个有效措施。以中央电视台的《新闻联播》为例，1980 年平均每天每次播出国内新闻 10 条，1984 年平均每天 17.1 条，1988 年平均每天达 22.3 条（笔者自行统计）。单条新闻的时间长度已由过去的平均 2 分多钟，减少至 90 年代初的 1 分钟左右。我们取“1 分钟”作为长度标准进行深入阐述：1 分钟左右的时间，口播语言可以传播一条“五 W—H”俱全的新闻，而电视新闻画面却出不了几个镜头，形成不了完整的情节，无法胜任对事件的有效传播。视知觉感知规律告诉我们：感知一

个全景画面所包容的景物需要8秒钟左右的时间，感知一个中（近）景画面所包容的景物需要5秒钟左右的时间，感知一个特写画面所包容的景物需要2秒钟左右的时间。电视新闻的画面因交代新闻环境的需要，全景、中景（含近景）镜头运用占整个镜头数的75%以上。据此计算，1分钟左右的短新闻，最多有8个画面。笔者曾对500条50秒至1分钟以内长度的新闻进行定量分析，每条新闻平均仅6.2个画面。单条短新闻中，文字、信息密集，画面时间长度受限制的特殊性，成了新闻画面情节的不完整性这一特征。对于深度报道、新闻专题等新闻长片来说，其画面情节依然是不完整的，它们的内容叙述仍然是依赖于文字声音，请看表2。

表2 长新闻片镜头数量统计

片　　名	声音长度	镜头个数	每分钟镜头个数	备　　注
关于工人、企业、法律的思考	15分钟	73个	4.86	中央电视台 1992《观察与思考》
对一起热水器事故的调查思考	15分钟	102个	6.8	中央电视台 1992《观察与思考》
我能拥有汽车吗?	18分钟	144个	8	北京电视台 1993《18分钟经济·社会》
猫狗鱼虫闹京城	18分钟	110个	6.11	北京电视台 1993《18分钟经济·社会》
粤海情融天山雪	25分钟	168个	6.72	广州电视台 1995 新闻专题片

第二节　解剖“声画同构”说

近年来，在“声画关系”之争中出现了一种貌似调和，实际上与“声画结合”异名同质的观点——“声画同构”说，其主要论文有刊载于《现代传播》中1998年第2期的《电视声画不再分离》（作者马莉为北京广播学院电视系1996级研究生，指导教师为任金州）和《略论电视新闻中的声画同构》（作者杨竞为北京广播学院1997级研究生，指导教师亦为任金州），以及刊载于《南方电视学刊》2000年第1期的《强化画面意识，实现声画的最优化结合》（作者凌燕为北京师范大学艺术系博士研究生），三文表述有异，但其对基本概念的认识和论证方法如出一辙，故此一并提出，作为树立笔者观点的对立例证。

一、“声画同构”说的主要观点

为便于读者系统了解“声画同构”说的主要观点，我们对上述三篇文章摘要介绍于下：

1.《电视声画不再分离》（作者马莉）

近十多年来，随着电视传播技术的日益成熟——对电视新闻而言，具有划时代意义的是ENG摄录一体机的出现，使声、画同步记录成为可能，而西方现代纪实观念的涌入，使建立在摄录技术进步基础上的声画同步记录，以其呈现客观世界更为真实的优势获得了迅速深入的普及，有关电视新闻性节目中“声”、“画”的内涵已经悄悄发生了变化：“电视画面……它一开始就同时包括生活中的形象在时空中的运动和时空中的声响，不能同时记录形象和环境声音的，不是真正的电视画面”；“从声画结构着，同

期声讲话是一种有声画面，应属直观形象系列（亦即图像系列），但是，从表意形式看，它却属于语言系统（亦即解说系列）。在这样的画面中、人物动作和声音同步出现，作为一种复合形态，它兼有了图像与解说的双重功能”；“字幕是一种独特的表现元素——画面的接收方式和语言的解读方式”。至此，“声音”因不再载负所有进入电视传播的语言文字符号而失去了等同于语言文字的地位，画面在包容进声音形象后又获得了字幕的加盟，“声”、“画”的内涵复杂化了。

在电视新闻传播中，“声”、“画”两个通道最基本、最主要的功能都是富有真实感地传达信息，这两个通道上的信息在相互支撑、相互参照、相互推动中共同构建完整的信息、意义系统。有人可能会说，这一观点只不过是“声画结合”论的原地踏步，的确如此，只是现在看来，对这个基本观念还有个再认识的问题，而近年来电视新闻性节目的某些显著变化有助于我们深化认识。

“对观众来说，一部影片的真实性程度取决于他们能在多大程度上接受影片表现真实世界的方式”这一道理同样适用于电视新闻，尤其指出，同期声讲话从画外音解说中分离出来，这本身就传这出事实其实受到尊重的信息。它的出现卸去了画外音解说过重的主观表述的包袱，使后者日益显示出客观冷静的特征。字幕参与叙述，一般也呈现出与画外音解说相似的风格。画外音解说、同期声讲话、字幕共同构成新闻的语言文字部分，构成方式的变化最终影响到表达方式的变化，从而使电视新闻中通过语言文字传达的信息更立体、密集、生动，更具有客观性、可信性。

与语言文字载负信息方式的变革相较而言，近年来画面（带现场声）运输信息能力的提高和自由度的增强表现得更为明显，这从根本上改善着画面的叙述能力。作为纪实的标志之一，长镜头很早就进入新闻节目并被广泛地使用着。长镜头使事实发展过程的（部分）序列受到尊重，以其时空展现的相对完整性使画面上原本比较模糊的信息产生有意义的关联，显示了画面自身组织信息进行局部叙述的能力。以长镜头为基础，画面在语言文字的帮助下，努力改善着整体叙述能力，这主要表现在对“过程”的捕捉和营造上，前者如新闻专题《潜伏行动》对武警小分队围捕、击毙黑社会头目过程的完整跟踪记录；后者如消息《北京二环路通车》，记者乘车在二环路上跑一圈，把相应路况、车行情况既通过语言，同时也通过画面呈现出来。画面局部、整体叙述能力的增强一定程度上改变着观众的收视状态，调动起观众的参与心理，使他们主动地去发现、判断、接收画面信息，提高了新闻传播的效力。

为什么偏偏最近一段时间有人重提电视新闻传播以语言为主的话题呢？这恐怕与近年来电视新闻发展的某些趋势有关。趋势之一是，电视新闻在“深、快、短、广”方面努力伸展着自己的触角，在没有可能采集到或篇幅容量不允许大量使用相关影像素材的情况下，充分发挥声音通道的优势，对主要信息进行传播；趋势之二是，重视电视家庭收视随意性强的特点，让声音通道运输较为完整的新闻内容，不怕与画面相配合时出现“冗余”信息。基于上述两个趋势，一些人得出了电视新闻几乎全部能够“听懂”的看法。但是他们无疑忽视了对电视新闻发展而言更为重要的第三个趋势，那就是集中体现电视报道特色的现

场短新闻、现场报道的蓬勃发展，特别是重大新闻现场直播的迅猛崛起。这三种报道方式集中发挥着现场画面给电视新闻带来的独家优势，以生动鲜活的影像增强着电视新闻“看”的价值。如果说电视新闻是以前两个趋势增加声音通道的利用率，以此显示其兼容其他媒介传播优势的雄心的话，那么，我们同样有理由相信，电视新闻因后一个趋势对画面功能的充分挖掘而培育着自身独特的魅力。(原文5500字)

2.《略论电视新闻中的声画同构》(作者杨竞)

电视新闻节目是视听兼备的传播媒介，其中，声音与画面构成统一体，也构成一对矛盾。电视新闻中，声与画的结构和叙事功能，成为电视研究工作者多年来反复争论的一个问题。1997年《现代传播》上刊登了《重提一桩历史公案》（永生文）和黄匡宇先生关于这个问题研究的新的文章，对这一问题再次给予关注。黄先生主要提出，语言在电视新闻中发挥逻辑叙述的主体性功能，画面为新闻提供的是证明功能。对于这一观点，笔者有一些不同认识，在这里，希望就这一问题共同研讨。

传播学认为，符号是传播信息的载体，信息传播实质上是符号的传播，所谓符号就是“确定另一事物（它的解释者）去特指一个它所特指的对象（它的对象）的任何事物”，或说是“某一种对某人来说在某一方面或以某种能力代表某一事物的东西（皮尔士)”，符号“运载信息、显示或储存信息”。电视传播同样是一个符号的传播过程，符号可以包括语言符号和非语言符号，电视传播作为一种大众传播，基本上采用的是语言符号系统。所谓语言符号，是人类在信息交流过程中逐渐形成的，通过一定语义

和语言在一定逻辑（语法）中构成的一个符号系统，“电视媒介所使用的图像、音乐、字幕等符号，归根结底是语言符号系统在视觉、听觉等方面的不同表现而已”，“如电视中的图像是观众通过图像符号展示的特定含义，按一定的认知规则，即按画面语言去‘阅读’”的，因此，从符号学意义上说，画面、文字、有声语言等等都属于语言符号范畴，永生在《重提一桩历史公案》中提到，“任何媒介的传播，都不过是语言符号传播的延伸”。从而说明，语言（这里其实在指有声语言）在新闻节目中起到了主体作用，我认为是对两个层面的“语言”的词的误解。很显然，我们所讨论的声音与画面，准确表述应为“画面（图像）语言和文字（有声）语言”，因为电视的“画面语言”也不再是客观事物本身，每幅画面都包含了人类约定的内容，有强烈的指称意义，具有表意功能和逻辑结构。因此，画面语言与哲学层面的“语言”有着种属关系，是两个层面的问题，也无可比性。从永生及黄匡宇先生的文章所论述的内容看，显然，我们讨论的是第二层面。即画面语言和有声语言的关系问题，也就是视觉符号系统与听觉符号系统的关系。

当我们澄清了“语言”的明确指称和涵义之后，才有可能在同一范畴内进一步阐述画面语言与有声语言各自在电视新闻节目中所起的不同作用和功能。

系统论认为，任何一个元素都是内部诸要素和外部各部分共同构成的一个有机联系体，系统大于部分之和，电视新闻节目构成一个符号系统，包括视觉和听觉符号，它们又分别作用于受众的不同感官，产生相应的刺激反应，并在大脑不同部位产生兴奋灶，但最终形成于头脑中还原

出的符号信息，是一个完整的总体信息，形成人们对某一事件的认知，电视媒介正因为拥有更多的信息通道，传递出更为完整、综合的信息，才使电视比其他以往的传播媒介更有效果，这是一个不可分割的整体，其效果也不是视觉、听觉效果的简单相加，而是整合。因此我认为，电视新闻节目中声音与画面是一个不可分割的整体，虽然它们有不同的表意功能、指称功能、逻辑功能，但如果作为一个受众对新闻信息的整体把握，则是两者的综合。

电视新闻由于时间的要求（短、快），不可能像故事片那样为人们提供一个逻辑完整的画面组合（其实故事片也是相对完整），它只能在有效时间内选择关键画面来表述其意义，但画面的指称意义不容置疑。比如在《克林顿坚持对伊拉克动武》的新闻报道（1998 年 2 月《新闻 30 分》）中，其画面为克林顿讲话的一个固定镜头，几乎没有动作、没有剪辑和景致变化，同期声对大多数中国观众也是不知所云（也证明有声语言的传递受到阻障大于画面）。人们只有通过解说，才知道克氏在说什么、干什么，可以说核心信息来自有声语言，但画面的意义是否可以忽略呢？不能，因为画面仍为整体新闻传递着有声语言所不具有的信息，最终形成的信息总量远远大于只听声音而关闭图像所得到的。

我们也可以进一步分析，这条新闻运用有声语言通过听觉通道向人们传递了“克林顿在对伊拉克武器核查危机上的态度”这样一些信息，由于听觉信息传递只具有单一线性，人们在接受对往往缺乏选择性。而画面却是以平面信息场向受众传递信息，对这条兴趣点不同的受众完全可以通过画面接受到不同信息。我们假设有一位并不关心时

政，而只对克林顿私生活感兴趣的人在收看这条新闻时，他能通过图像注意到克林顿近来气色如何，是否为“性骚扰”的绯闻缠扰得无精打采或疲惫不堪。而一位服装设计师也许只会关注克林顿近来的服装变化．这些信息来自画面所提供的视觉信息，而可能忽略听觉信息，那么这条报道对这些来说，其核心信息或支持信息是来自于画面而不是声音。这正是因为画面信息构成不同兴趣点的信息场。所含信息量大于有声语言的线性信息量，使观众可以有了选择性。因此，即便在一条几乎无逻辑意义和叙述功能的画面所构成的新闻中，我们仍然不能简单地认定有声语言的重要性大于画面语言。这也说明有声语言在信息载量上的弱势。一个完整的新闻所含信息，是画面与声音信息的同构。

以上我们举出了这样一个极端的例子来说明，声音和画面相互不可或缺，因此它们有不同的信息承载含意，其他画面所提供的不是仅指称含意，每一组画面的编排，也都存在着逻辑性，即使一条新闻中只有三五幅画面，但仍有其逻辑意义，如果违反，带给观众的感觉是画面的跳跃和视觉信息的断裂，这种逻辑关系包括空间关系和时间关系。由于画面的表现潜能远远大于文字的表达力（文字的精确性限制了其表现潜力，而画面的指称范围相对广义），因此，几幅连续画面的逻辑构成，包含更多的逻辑上的省略，但并不影响其信息的基本完整，只是指称含意较广，明确性不如文字语言，但如果有声（文字）语言没有画面的支持，其任何逻辑省略，都会带来语义理解的迷惑或误读。这就是为什么有声语言表述要相对完整的原因。这使整个新闻信息的含意更为明确，但也不能否定画面信息的

指称和逻辑意义。

总之，新闻节目的时间要求，需要在单位时间内传递更多的有效信息，画面为其提供一个较广范围的信息场，有声语言为之明意和精确，两者共同作用，形成一个完整、准确的信息表述，画面与声音各有其逻辑意义。

声音与画面的同构关系有一个特殊的情况即同期声。在今天的电视新闻报道中，同期声的运用越来越受重视，1996年中国电视新闻奖一等奖节目无一例外都运用了同期声。同期声可以说最能体现声音与画面的同构关系，失去任何一方，另一方都显得毫无意义。同期声之所以越来越受重视和肯定，正表明电视新闻只有声画的密切结合才能达到信息传播的最佳效果。只有将画面、声音以及其他电视语言符号作为一个有机的整体来看待时，电视新闻节目才具有其全部价值。(原文3700字)

3.《强化画面意识，实现声画的最优化结合——兼与朱光烈、黄匡宇先生商榷》(作者凌燕)

本文仅就朱、黄二位先生的若干观点和论据提出一些异议。本文所谓声画，沿用朱先生的解释，即声是指电视传播中的有声语言和文字材料，画是指电视传播中活动的和不活动的画面。

在朱先生的文章里，将北京广播学院朱羽君教授有关电视声画关系的论述“电视画面……一开始就同时包括着生活中的形象在时空中的运动和时空中的声响，不能同时记录形象和环境声音的，不是真正的电视画面”称为“声画结合论最出色的阐释”，并认为“这是一段非常规思维，画面是视觉的，声响是听觉的，怎么可以混在一起统称为‘电视画面’呢?”显然，表光烈先生主张声音和画面应当

分割来看待。众所周知，电视画面是合成了声画两方面因素的综合体。血液和肉体当然可以是各自独立的两种物质，但是一旦共同存在于同一身体，再要将它们分割开，就无异于夏洛克的无理要求了。同样，声音和图像原是两种各自独立的载体，然而，一旦它们共同存在于电视画面，就是不可分割的了。更何况观众观看电视是感知觉各种器官综合作用的结果，视听器官不仅难分仲伯，各种器官甚至可以发生通感或移觉作用。一盘做好的菜无论怎么分割，也不可能再得到独立的糖盐、再尝到纯粹的甜咸。正因为如此，电视新闻界从来只有最佳电视新闻奖，而不会像电影一样设立最佳音效或最佳摄影奖。

对于电视节目的制作者来说，信息的传播是通过声音和图像两种载体共同实现的。对于电视观众来说，视听信息的接受是同时进行、不可分割的。虽然有时仅仅通过视或仅仅通过听单渠道也可理解和接受来自信源——电视台所传递的信息，但那并不是电视传播的本质，就像残疾的人没有双臂也可以跑动，没有双腿也可以行走，并不能证明人类不需要双腿或双臂。从某种程度上说，自有同期声的电视摄录机出现后，声画甚至不存在综合的问题。

一类节目收视率高低受很多因素影响，社会思潮、欣赏趣味、主持人的人格魅力等等，一定时期内某一节目收视率高并不能代表整个电视节目的发展趋势和电视的本质。再者，谈话节目固然在增多，但请不要忘记，这是在摄像机前、是在荧屏上的谈话，如果谈话节目仅仅是因为语言的魅力，谈话何不在报纸、杂志或广播电台中进行，可见，谈话节目的盛行同样证明了电视画面的无穷潜力。的确，擅长展示现场实况和人际交流正是电视区别于电影

的主要特征，而人们之所以要在电视上看谈话，是因为现场谈话节目不仅可以利用语言表达、通过听觉深化新闻报道，还能通过生动直观的图像把谈话的特定环境、说话人的眼神、表情、手势、体态、服饰、举止、交流双方的位置、距离等全面展现给观众。真情实景、现场音响，加上谈话方式亲切自然，更能增强观众的身临其境感，并且充分尊重观众，调动观众自主的本体意识，通过自己的眼睛、耳朵从屏幕上观察、判断、理解传播内容，使观众的认知活动获得更为广阔的感知与判断空间，从而更易获得最佳的传播效果。崔永元如果将老百姓请到广播电台“实话实说”只怕就没有今天的崔永元了。因为这种隔墙有耳的收听方式现场感弱，既让人难辨真假，也很难激起听众的参与感。

即使是人际传播，也未必是以语言为首要因素。施拉姆指出：在两人面对面的传播中，65%的社会含义是通过非语言符号传达的。美国社会心理学家艾伯特·梅拉比安也曾就面对面交谈的有效印象提出一个著名的比率公式：词语或言语（所说的话）占73，声音（说话的方式）占383，面部表情、动作举止占55。众所周知，当面部表情与语言发生矛盾的时候，人们往往更相信面部表情的真实性。电视谈话节目的主要魅力正在于此。

经常收看电视的观众会发现，电视新闻时常是炒报刊、广播新闻的旧饭，很多电视记者经常借助查阅和收听报刊广播新闻来寻找新闻线索，很多社会新闻，尽管其他媒体已经有了多次报道，电视的报道仍旧能够引起观众的注意，原因何在？就在于电视画面的直观和形象性是报刊广播的报道所无法代替和匹敌的。

黄匡宇先生在《电视新闻言论节目本性的失落与回归》一文中提出过一个“有力”的事实论据，就是香港翡翠台每天早间的“社评摘要”节目。这个节目“将当天各大报纸有影响的社论、评论要点摘录成‘屏幕文字’言论”。翡翠台的节目在内地只有广州地区可以接收到，但从凤凰卫视陈鲁豫主持的《凤凰早班车》我们也可以看到类似的风格。这个节目也是以口语化的主持方式摘播各大报纸要闻。黄先生以这类节目证明语言在电视新闻传播中的主导地位，但在黄先生的这段表述中有这样一句话，“节目制作精良，屏幕文字的字体、字号、字形、字色、衬底都十分讲究”，这无意中又证实了画面的作用。观看这类节目并不仅仅是收听新闻，而是要听其言，观其“形”，从画面中主持人的神态表情、行为举止及屏幕文字的编排上获悉主持人、电视台乃至官方的立场、观点和态度。笔者以为，制作这类信息快餐式节目的初衷是为了让观众在短时间内获得大量最新的信息，满足电视传播传递信息的首要功能，但这并不意味着对画面的排斥，如果制作技术条件等都不再成为限制，如果有相应的新闻现场人物的画面，无论是新闻节目制作者还是观众都会选择画面。电视载体是有着巨大包容性的，它从一开始就没有排斥过语言的力量，为了实现迅速传递最新信息的功能，在没有画面的情况下，可以采用口播新闻，但若是某一晚的《新闻联播》节目全部采用口播的形式，或是翡翠台的新闻是每天全档“社评摘要”、凤凰卫视每天全档《凤凰早班车》，可以想像观众是不会接受的。

电视是融合声光色等多种手段为一体的、最具后现代特征的信息载体，而后现代的主要特征就是打破各种界限

和取消中心。无论是在理论研究领域还是实践领域，都应当致力于实现多种传播符号的综合效应。

正如在生活中，人们总是同时使用眼耳，而不细究它们谁更重要一样，声画结合才是符合人们的生理和观察理解事物的思维方式的电视传播方式。无论是主声说还是主画说，二元对立思维的产物，不可避免存在矛盾。声音不应只是画面的解说，画面也不能仅是声音的图解和实证。声画没有谁更重要的问题，不同的节目类型，所占比重不同。无论在具体节目中，谁占比例大，都是各自相对独立的一种表现手段，二者结合应当达到 1 + 1 > 2 效果，而我国许多电视新闻节目中声画常常相互重复，甚至相互牵制，解说只能按画面上能直接得到的信息就事论事，不能拓展画面之外的信息，画面也只能按解说提供的信息进行验证，甚至以过多的解说干扰对画面的观看和理解，形成噪音，从而减损原有信息量。前一段时间，国内球迷曾对我国资深电视体育新闻主持人宋世雄提出尖锐的批评，却看好黄健翔，就是因为广播电台体育节目解说出身的宋世雄没能较好地掌握解说的时机与度，经常对画面中能够得到的信息进行解说，以冗余信息制造噪音，从而影响球迷观众的观看。

综上所述，电视是人类视觉与听觉器官的同时延伸，是语言符号与非语言符号共同构筑的电视新闻的传播空间。在实际工作中，电视工作者应当本着更真实、形象地传递最大信息量的原则，针对具体的节目类型和现有条件尽可能使声音、画面等各种表现手段达到最优化的结合，从传播学的理论角度来说，更应树立和强化画面为本、声画结合的意识。（原文 6400 字）

二、"声画同构"说失误分析

上述三文共有的失误何在呢？

1．概念用语模糊，所指能指错位

概念是人们对事物本质的认识，是逻辑思维的最基本的单元和形式。概念的模糊，将导致思维与对象的偏离。"声画同构"论者出于表述己见的需要，让现行概念负载了过多的非本质内涵，这种指称对象的泛化和模糊化，导致原来意义的丧失和各种歧义的产生，实际上已将讨论导向了声画之外，而非声画之内。

如凌燕为了自己论述的方便，不惜曲解朱光烈先生的原意——"本文所谓声画，沿用朱先生的解释，即声是指电视传播中的有声语言和文字材料，画是指电视传播中活动的和不活动的画面"。歪曲之处何在，读者只要对照一下朱先生《"声画结合"论批判（上）》（载《现代传播》1999年第4期）中的原文就一目了然了——"本文中所谓电视中画面是指电视传播中活动的和不活动的画面，所谓电视中的语言是指电视传播中的有声语言和字幕文字"。

《电视声画不再分离》则干脆将声画混为一谈。声与画的本义，各权威工具书的解释为：

声音，"一般指人耳能够感觉到的震动……人耳能感觉到的是空气的变化，这种变化起因于物体的震动，并在空气中形成机械波"①。

"电视声音是观众通过电视喇叭听到节目中各种声音的总称……可分为语言、音响和音乐三大类。"②

① 《中国大百科全书·物理卷》第925页。
② 《中国广播电视百科全书》第168页。

“电视画面：电视屏幕框架内所记录的，并能传达一定信息的具体可视的图像。”①

这些定义清楚地划定了声音与画面的界限——从物理本性上，一个是可听的机械波，一个是可视的光电信号，本性之间存在着天壤之别，然而在《电视新闻不再分离中》被引作论点的一句话却宣称：“从声画结构看，同期声讲话是一种人声画面，应属直观形象系列。”这里原作者与引作者都明显地将声画本性歪曲了。

最混乱的概念则是语言。在争论中，这一概念就从来未清晰过，并且与声音、播音等纠缠不清。这应该说其根源是语言学研究对于语言概念的不规范性所致，例如：

约瑟夫·房德里耶斯说：“人们对语言所能下的最一般定义是一种符号系统，……符号可以有不同的性质，因此，语言也有好几种，任何感觉器官都可以用来创作一种语言，有嗅觉语言、触觉语言、视觉语言和听觉语言等。”②

可见概念有宽泛的，又有狭义的，因此讨论语言问题的一个重要前提，是随时对之加以定义说明，避免所指误差。从广义的语言来讲，声音与画面都是语言；从狭义的语言来讲，画面中有有声语言，也有文字语言；就有声语音来讲，电视新闻有画外播音，又有画内同期语言。这启示我们如果真想争论出什么，那么就必须跳开母概念，从子概念、更低级的概念上开始。这就是笔者在1989年出版的《电视新闻学》中就提出了、在这本《电视新闻语言学》中所要完善的电视新闻符号学系统分析方法的理论出发点。《略论电视新闻中的声画同构》一文

① 《中国广播电视百科全书》第161页

② 约瑟夫·房德里耶斯著《语言》第10页，商务印书馆，1992。

实际上已经在运用这一方法论了——如该文第二段有这样的表述："画面语言与哲学层面的'语言'有着种属关系，是两个层面的问题，也无可比性。从永生及黄匡宇先生的文章所论述的内容看，显然，我们讨论的是第二层面。即画面语言和有声语言的关系问题，也就是视觉符号系统与听觉符号系统的关系。"可惜作者对这一观点的表述未能贯彻始终，如文中说"我们所讨论的声音与画面（从行文看，应为画面与声音——引者注），准确表述应为'画面（图像）语言'和'文字（有声）语言'，因为电视的'画面语言'也不再是客观事物本身"。这里面对图像、文字、画面、语言诸概念层叠运用，使人对其意有雾里看花之感。这一点，只要认真阅读过本书有关章节的读者都能一目了然。又如，在同文中，不是以视觉符号系统与听觉符号系统相统帅，而是沿用多义且歧义的"声""画"概念及其表意，形成了诸多自相矛盾的表述。

2. 片面强调画面传播优势，漠视"词"在画面中的核心地位

词，是构成语言的基本单位，也是思维活动得以展开的工具。语言学原理告诉我们："符号活动所得到最惊人的成果就是语言。人们运用语言不仅能够表达感觉世界中的一切现实存在，表达某些隐蔽起来的事实，甚至可以表达那些无可感觉的无形观念。正是凭借语言，人类才能进行思维、记忆，才能描绘事物，再现事物间的关系，揭示各类事物间相互作用的规律。"① 这一原理，亦是画面赖以传播的基础。

"一幅画就是一个完整的传播"，这一称颂画面魅力的名言，其实质不是对画面信息本身的判断，而是深刻揭示了画面

① 苏珊·朗格著《情感与形式》第5页，中国社会科学出版社，1986。

信息传播与语言的本质关系：画面信息传播系由人们凭借对生活经验的联想、记忆与理解而进行，这一系列联想、记忆、理解所运用的工具就是“词”。“一幅画就是一个完整的传播”，其见景生情、浮想联翩的“完整传播”概源于“词”的作用。“声画同构”论者漠视“词”在这传播环节中的关键作用，而盲目放大画面本身的作用。如《电视声画不再分离》中说：“作为纪实的标志之一，长镜头很早就进入新闻节目并被广泛地使用着。长镜头使事实发展过程的（部分）序列受到尊重，以其时空展现的相对完整性使画面上原本比较模糊的信息产生有意义的关联，显示了画面自身组织信息进行局部叙述的能力。”《略论电视新闻中的声画同构》则说：“由于画面的表现潜能远远大于文字的表达力（文字的精确性限制了其表现潜力，而画面的指称范围相对广义），因此，几幅连续画面的逻辑构成，包含更多的逻辑上的省略，但并不影响其信息的基本完整，只是指称涵义较广，明确性不如文字语言，但如果有声（文字）语言没有画面的支持，其任何逻辑省略，都会带来语义理解的迷惑或误读。”《强化画面意识，实现声画的最优化结合》中更认为：“经常收看电视的观众会发现，电视新闻时常是炒报刊、广播新闻的旧饭，很多电视记者经常借助查阅和收听报刊、广播新闻来寻找新闻线索，很多社会新闻，尽管其他媒体已经有了多次报道，电视的报道仍旧能够引起观众的注意，原因何在？就在于电视画面的直观和形象性是报刊、广播的报道所无法代替和匹敌的。”

笔者无意贬损画面对人们视觉的吸引力，但我们务须明白的是：画面虽然具象，但语意模糊，它们在绝大多数情况下都是依靠抽象的“词”，让画面的具象内涵浮升为语义，才能准确地传播。虽然“人所感知的信息百分之六十以上来自于形体

（图像）对视觉的刺激"，但刺激的结果，人们往往是借助"词"来描述这种"刺激"体验的。诚如阿恩海姆所言："语言可以为每一类型的思维提供一个清晰明确的符号，帮助维持感觉世界固有的秩序。词语就像一个个指针，将这些有意义的峰尖从绵延在地平线上的山脉轮廓中凸现出来。"词，怎么可以被电视人漠视呢？

3. 用同期声的结构功能论证"声画同构"，漠视传播时间的制约

"声画同构"论以同期声的广泛运用来印证声画界限的消失——"从声画结构看，同期声讲话是一种有声画面，应属直观形象系列（亦即图像系列），但是，从表意形式看，它却属于语言系统（亦即解说系列）。在这样的画面中，人物动作和声音同步出现，作为一种复合形态，它兼有了图像与解说的双重功能"（《电视声画不再分离》中引用钟大年《电视片解说的功能及形式》中的话，见《电视声画论集》第306页，人民出版社1993年出版）——因而"电视是融合声光色等多种手段为一体的、最具后现代特征的信息载体，而后现代的主要特征就是打破各种界限和取消中心"①。

应该说，"声画同构"（姑且借用此词）作为电视传播符号的一种构成样式，无可厚非，关键问题是在于我们如何去运用这一样式。片断性地使用同期声，已是当今电视新闻传播结构的重要样式，其模型可表示如下：

声音：	播　音 +	同期声 +	播　音 +	播　音
图像：	播音员 +	新闻人物 +	新闻现场 +	播音员

① 《强化画面意识、实现声画的最优化结合》。

由于是片断使用同期声，播音文字和同期声文字在后期合成时融为一个完整的“文字语言”稿，这种样式的新闻体现出简洁、明快、生动的特点，颇受传受双方的欢迎。

但是“声画同构”论者所追求的“声画同构”不是片断式的，而是全程式的，其理论依据是：“电视画面……它一开始就同时包括生活中的形象在时空中的运动和时空中的声响，不能同时记录形象和环境声音的，不是真正的电视画面。”① 这一界定何谓“电视画面”的认识是片面的，其失误是只关注了采访过程对声画的同步采录，而漠视了电视新闻播出环节对于时间的限制。

实践表明，电视新闻播出的每一个时段，都是将单位时间内的信息量放在首位，声画对位模式的新闻结构简练，每个单条所占时间适当是各台保证信息量的主要传播样式。全程式声画同构的电视新闻，大都因记者与新闻人物的现场访谈和过程报道耗时过长而慎用。一般而言，它只适用于重大新闻事实和新闻题材，或关注度极高的新闻人物等表现对象，如我们在前面有关章节举过的实例——《空中联欢会》以及中央电视台1993年3月15日《新闻联播》中播出的《代表民心的四次掌声》等。

据笔者对广东卫视和辽宁卫视1999年6月两台“全省新闻联播”播出的新闻统计表明，两台共播出新闻165条，全程式声画同构的新闻3条，只占播出总条数的1.8%。

电视传播的每个环节都是可以研究的，但当要对电视传播

---

① 《电视声画不再分离》一文中引用朱羽君《屏幕上的革命》里的观点，出处见《电视丛书·电视声画集》第306页，人民出版社，1993。

做出“画面”的实质性界定时显然是应该以“播出”这终极环节为主要研究对象，因为播出环节的“声画现象”才是电视节目声画关系的本质体现，它全方位体现出记者、编辑的理论素质与业务素质。声画同构论者的研究，未能准确把握电视新闻传播过程的这一主要环节，其认识之谬误显而易见。

4.“声画同构”论研究方法根本失当

《电视声画不再分离》和《略论电视新闻中的声画同构》各自只用一条新闻片例（单一现象）来支撑每篇近五千字的论证，显然力度不够；而《强化画面意识，实现声画的最优化结合》则使用比喻、联想、段间大跳等文艺的表现手法进行论证，虽胜于文采，却输于学理的严密。现象学方法论提出：“现象学方法，它既不是从某个第一原理推演出它的法则，也不是通过对那些特定的例子进行归纳积累，它依附于现象，存在于人们对这些现象的领会过程之中，不是存在于它们那偶然的、个别的侧面之中，人们既不能通过演绎，也没有通过归纳来领会这种本质，而只能通过直观来领会这种本质。”笔者在《电视新闻：用语言叙述，用画面证实》一文中采用的数量统计分析法正是“现象学”方法的具体运用：笔者通过对近千条中外电视新闻语言现象的考察，得出了“在电视新闻的传播中，播音语言以其简明、通俗、完整的表述保证着新闻内容的传播”这本质性结论。一条与一千条，数量之差，亦是方法之差，现象学方法论强调的是研究对象的广泛性，只有建立在广泛现象的基础上，其理论方可摆脱空谈之误而走向实用，走向成熟。总之，电视新闻视听双主体结构的理论成果是建立在对各种体裁、长度的电视新闻的观察研究基础之上的，具有广泛的适用性。而“声画同构”论则只适用于个别的特例。孰真孰伪，不难辨别。

第三节　“声画结合”论要害是崇拜画面

一、主体文论：《“声画结合”论批判》（作者：朱光烈）

（一）楔子：画面崇拜由盛至衰发展，我的电视观念

本文中所谓电视中画面是指电视传播中活动的和不活动的画面，所谓电视中的语言是指电视传播中的有声语言和文字材料，所谓电视的画面崇拜是指对画面在电视传播中意义的不适当夸大乃至迷信，从而忽视了语言在电视传播中基础地位的或明或暗的观念。

电影艺术大师伊文思说过，画面是电影的主体，解说词只是加强画面的效果。伊文思的这句话不仅对中国的电影学术界，而且对中国的电视学术界有着重大而深远的影响。在整个80年代电视传播以画面为主的观念如千真万确的真理大行于中国电视界，而且一直影响到了90年代。1991年初，当时提任中央电视台副台长的洪民生先生在第三次全国电视音乐交流会上的讲话中重申了电视传播“以画面为主，声音加以配合”的观点。①

我是在1988年一次研讨会上首先提出电视传播以语言为主的。1990年我发表论文《对一个定论的异议——电视传播中语言与画面功能的比较研究》②（以下称《异议》），系统地阐述了我的观点。这篇文章引起了广泛的批

① 洪民生：《繁荣电视音乐，为屏幕增光彩》，载《电视研究》1991年第3期。

② 同时载《广播电视业务》1990年第1期、《电视业务》1990年第1期，后者发表时有压缩。朱光烈的论集《现代文化批判与新现代化道路》（北京广播学院出版社1994年出版）收入前文，《电视丛书·电视声画集》（人民出版社1993年出版）收入后文。

评。90年代初，主流电视学术界以“声画结合”论取代了画面为主论，受损的画面崇拜在“声画结合”论的掩盖下以潜流的形式存在。1991年在中央电视台召开的舟山声画关系研讨会对我的观点进行了激烈的批评。第二年，林杰谋发表《厚此薄彼的比较方法不可取——与朱光烈同志商榷》① 一文批评我的文章不公正，“厚此薄彼”，“厚”语言，“薄”画面，至今，众多对我的批评者实际上都持这种逻辑。

北京广播学院朱羽君教授是中国电视学术的开拓者之一，在电视界久负盛名。1991年她在舟山电视声画关系研讨会上发言说：“电视画面不同于电影画面，其中最重要的特征是，它一开始就同时包括着生活中的形象在时空中的运动和时空中的声响，不能同时记录形象和环境的声音的，不是真正的电视画面”②，这可能是“声画结合”论最出色的阐释。“画面为主”论先入为主的观念还是给朱教授设置了最后一道障碍，电视屏幕框框的障碍，把本不属于电视屏幕之内的声响也拉进了电视屏幕之内的画面中来。

1998年5月18日，朱教授在凤凰中文台的一次研讨会上的发言中，提出了“电视是人际传播”的观点，并用主要篇幅谈到了编辑应当保留谈话的连贯性，而不应当随意剪辑，破坏谈话的气韵。很明显她这里讲的“人际传播”就是语言传播，由此可以推论出这样一个结论，语言是电视传播的基础。实际上，朱教授的发言使她已经进入

① 载《电视研究》1991年第2期。
② 《电视丛书·电视声画集》第306页，人民出版社，1993。

了电视传播以语言为基础的理论阵地，只是她没有说出这句话来。

为什么说电视传播以语言为基础

（二）实证分析

我在论述电视传播以语言为主的时候曾经指出，电视是可以听懂的，但关掉声音只看画面电视是看不懂的，这两年有的收音机专门设计了电视音响系统收音开关，我有几次深夜打开收音机不经意地在调频9.00波段上收听到中央电视台完整的节目语言和音响的广播，内容听得清清楚楚。但是，一旦电视出了故障，听不到声音，只有画面，我们就看不懂电视。这种观众实际的收视状况是电视传播以语言为基础最有力的论据。

黄匡宇先生在《电视新闻：用语言叙述，用画面证实》一文中提供了这样一些数据：1986年6月11日到30日共20天中央电视台《新闻联播》节目播送了322条具有活动图像的国内新闻；1989年3月的前15天连续用关掉图像的电视机听中央电视台《新闻联播》播出的528条新闻，其中除一条以外，其他各条都能完全听懂。没听懂的一条打有字幕，用字幕代替了播音，在这个月的后16天里《新闻联播》播了543条新闻，黄先生关掉电视机的声音，只看画面，结果没有一条能看懂，能猜中大致内容的也仅仅9条。黄先生还实验了4家境外电视台的近1000条新闻，画面能够叙述内容的一条没有。①

贝斯特（Beihtel）等人早在1972年把观众收看电视的整个过程用录像机摄录下来进行分析，发现观众收看电视

① 见《现代传播》1997年第4期。

时对屏幕的注视率很低，10岁以下的儿童52%，11岁至19岁的儿童68.8%，成年人65.3%。娄迟（Lorch）和安德森（Anderson）等人1979年做了一次心理学实验，被试者是儿童，一组有吸引人的玩具可玩，一组没有玩具，两组看了同样的电视片，分别加以测试，结果发现，玩具组被试者视觉注意量44%，无玩具组视觉注意总量87%，但是理解测试表明，两组的成绩没有差别。[①] 玩具组相差一半的画面没有看而理解程度并没有降低。那么孩子们凭什么获得电视传播的信息？恐怕无须证明，凭的就是有声语言。安德森（Anderson）等人1981年还做过一次实验证实，电视节目中的谈话要比画面更容易理解，因此也更容易引起注意。[②]

下面的材料可以说明在接受信息和理解信息方面语言优于画面的进一步证据。

梅林戈无（Meringoff）1980年曾经做过这样一个实验，实验材料是插图故事书和电视片，两种材料所呈现的是同一个被试者所不熟悉的故事，被试者为9～13岁的48名儿童，他们分成两组，一组读书，另一组看电视。实验后考察了被试者时故事内容和人物的理解以及时事件的推理，结果发现读书组的被试者回忆起较多的故事里的词汇，能够对故事内容进行总体认识，根据个人经验对故事进行较好的推理，而且能够根据故事情境提出问题和评论故事。看电视组记住比较多的人物动作，对于故事进行中的时间和地点的差距估计的比故事里的短，在推理的时候

① 张令振《认知心理学关于电视问题的研究》，载《心理学动态》1989年第2期。

② 同上，第40～41页。

他们更多地依靠看到的内容。1983年贝阿革拉斯-卢斯（Beagles-Roos）和盖特（Gat）也做过一个实验，方法同上，只是故事书材料被广播材料所代替，结果发现被试者在故事中的语言识别、在故事内容的推理等方面，广播组也都胜于电视组。①

以上实验材料涵盖了电视传播的绝大多数类型的节目，所论证的不是个别的电视传播，而是较为全面的电视传播的接受规律。

（三）语言为什么能够构成电视传播的基础

（本节内容是语言哲学分析，从略）其要点为：语言与画面相比具有不可比拟的系统复杂性和有序性，因此它的传播信息功能也就具有了画面不可比拟的优势。语言的诞生对于人类文明的发展的意义怎么估计都不过分。人们学会了制造工具固然重要，但是传播方式的进步更为重要。新近有报道说，不仅猩猩而且有些鸟类都会制造工具，有的动物也有简单的语言行为，但是它们没有复杂的语言进行纵向传播，不能把它们的经验一代一代传承下去，积累起来形成社会进步。而人类则不同。人类不仅学会了制造工具，而且学会了依靠复杂语言进行传播，把经验一代一代传承下去，发展下去，推动了自身的进步。文明社会人的交流、他们的经济、文化、军事、教育、科学等等一切社会活动和社会发展，都是借重于语言进行的，文化、教育、科学都是用语言构成的，人类的一切传播都是建立在语言传播的基础之上的，电视也不例外。不仅人

① 参看［美］凯特·穆勒《电视的影响和儿童电视病》（中译本）第10~17页，中国广播电视出版社出版。

类语言诞生之前只能靠形体动作进行传播，而且据报道，猴子等动物特别喜欢看活动的电视画面，如果以为电视传播可以以画面为主，或者虽然说法不同但是依然是画面崇拜都是十足的天方夜谭，这种观念如果成为现实，就意味着人类进化到今天突然“返祖”，返回到了猿人时代、猴子时代。

“声画结合”论不具有普遍意义，不具有理论品格

进入90年代提出“声画结合”论之后，“声画结合”论就成了不证自明的真理，电视人普遍予以承认，“声画结合”发挥电视传播双通道的优势，很好。不承认“声画结合”论难道“声画分离好吗”？但是这种直观的感言代替不了理论的分析。

（四）“声画结合”论天天遇到“鬼打墙”。不是“声画结合”，而是“声画同在”

“声画结合”论提出将近十年了，但是事至今日它天天都会遇到“鬼打墙”，电视传播中存在着大量意义不大和意义不明甚至根本没有意义的画面，譬如各种谈话节目、讲课节目、报告会直播节目以及报道经济增长的节目（配上根本不能说明经济增长的生产场面画面》中的画面；电视传播中还存在一些”万能画面”，譬如报道工业生产配上不知道哪年哪月什么工厂机器转动的画面，报道农业生产配上不知道哪年哪月什么地方麦浪滚滚的画面，等等。电视传播中总是根除不了所谓“声画两张皮”现象，所谓“声画结合”论在这里遇到了“鬼打墙”而翻了车，而且我们天天都可以看到不少的这种翻车的“交通画事故”，谁也没办法绕过那没完没了的“鬼打墙”，“翻车”的频率早就应当收入迪尼斯世界记录了。何也？这是因为

画面和语言的传播功能严重的不匹配，画面永远不可能在很多情况下紧随语言共同完成传播任务，电视传播可以做到声画结合，但是远不能消除声画分离即“声画两张皮”的现象，因此可以说，“声画结合”论不可能成为电视传播领域普遍有效的理论。声画双通道好极了，可惜这个画面本事太小老托后腿，经常使（“双通”的理想）不能实现，没用的画面甚至有时还干扰语言的传播，但是奇怪的是进入90年代电视人的本事却见长，据说可以使电视传播“声画不再分离”，但是事至今日我们看到的仍然是只听声音不看画面可以听懂电视的普遍现象，而且随着谈话节目的日益增多此种现象日益增多，可能有人会说，电视传播当然要有声音和画面了，如果只有语言没有画面那还能叫电视吗？“声画不再分离”、“声画结合”有什么不对？在我看来，电视传播里的声音（语言）和画面最普遍的关系不是“声画结合”，不是“声画不再分离”，而是“以语言为基础”的“声画同在”，“同在”既包括了“结合”、“不再分离”，也包括“两张皮”，以及介于两者之间的、不同程度的若合若离的状态，而观众经常毫不客气地撕破了那个“结合”和“不再分离”美妙的情景，把其中的画面抛掉，只要他们最需要的语言。从观众那里看，“声画不再分离”甚至在很多情况下的“声画结合”只是一种浪漫畅想而已，我们透过这几个字可以看到站在传者立场上的画面崇拜者们诗一般的朦胧醉意。

理论是什么？理论是对研究对象的抽象，抽象之后的理论必定可以普遍地解释研究对象，即具有普遍意义，“声画结合”论无法普遍地解释电视传播现象，它不具有普遍意义，不具有理论品格。与此相反，“以语言为基础”

论却具有这种普遍意义和理论品格，它没有遇到过“鬼打墙”的记录——当遇到“声画两张皮”的时候，观众谁也不会把画面当回事儿扔掉，把语言所传播的信息认为正宗。

（五）我们的研究应当坐在哪条“板凳”上？我的研究立场

早在80年代有位老同学就开玩笑地“教训”我说：“你根本没有干过广播电视怎么能去研究广播电视？”无独有偶，到了90年代，当发生了关于语言与画面问题的争鸣之后，另一位对我持批评态度的老同学对我说：“你到电视台干干就明白了。”现在看来，我的这两位无话不谈的老同学无意之中把这次关于语言与画面的争鸣在“立场”上的对立活脱脱地端了出来。

只要到电视台看过就会发现，那里的机器主要都和画面制作有关，在电视业务中采访、编辑、制作的种种环节从表面上看主要都是与画面打交道，无怪乎画面崇拜可以在电视界通行无阻，无怪乎我的老同学告诫我要到电视台去干干。在语言与画面争鸣中我曾经多次申明：声画结合是对的，从编辑操作层面看，从专家欣赏分析的层面看，从艺术欣赏的层面看，声画结合很是必要的、有意义的，电视传播自然不能搞声画对立。但是，我的争鸣之友却怎么也不肯认同我的以语言为基础的观点。异端者可以包容正统，正统者却无论如何不肯承认异端。——历史常常发生这种不公平的“战争”。问题出在研究的层面不同，异端就是突破原有的体制，走向另外的层面，但是他知道和不肯放弃原有的层面，他需要借助于原有层面的研究成果，以完善自己的认识；而正统者没有意识到走出原有体

制的必要。声画结合处理得好很不容易，需要很好的艺术感觉和业务技巧，但是应当说，“声画结合”论是编辑机前操作层面的东西，是操作的一种要求。然而，走入传播学的层面之后，为了研究电视传播的本质，就不能仍然把屁股坐在编辑机前的“板凳”上，而应当坐在普通观众家庭电视机之前的“板凳”上，从电视传播活动最基本的领域——普通观众在家里收看电视的状况那里开始他的研究进程，并以此为基础。

那么，普通观众在家里是如何看电视的呢？美国学者曾经把家庭看电视的全过程用录像机录下来加以分析，发现观众看电视有很多伴随活动，玩、看书、打闹、吃饭、睡觉等等。中国观众穷，还会有做饭和一些其他家务活动，那么，体制外的学者又是怎样研究电视的呢？日本社会学家藤竹晓在为《电视的冲击》一书写的序言《我怎样看电视》里写过，他在这本书里的思想都是在有很多伴随活动的条件下收看电视时萌发的，他从来不通过一个人静静地看录像去研究电视。①

这些年来，我们总是强调以受众为中心，对于电视实务界那些无视观众、不管收视效果的种种行为常常不以为然，但是我们电视学者自己怎么样呢？有谁有着藤竹晓一样的意识和立场？实际上很多学者都有一条编辑机前的“板凳”，被同化为编辑，于是画面崇拜观念油然而生；电视学者应当首先向编辑记者学习，但是，接着就应该超越他们，没有这种超越就没有学者的社会地位，没有存在的

① ［日］藤竹晓著《电视的冲击》（中译本）第10～17页，李江林、范诗序译，北京广播学院出版社出版。

必要，这不是学者自视高编辑记者一等，而是社会分工不同所要求的。为了寻找自己的社会地位，电视学者首先就必须走进普通观众家庭，或者在自己家里以一个普通观众的心态去收看和研究电视，即坐在普通观众的"板凳"上，只要这样做了，以语言为基础的结论就不难得出来。

以编辑的"板凳"否定观众的"板凳"；

以操作的立场否定传播学的立场。

全部的分歧基本上源于此——"板凳"问题或"立场"问题。

我的争鸣之友往往批评我脱离实际，什么"实际"？是编辑的"实际"还是观众的"实际"？

研究电视的最基本视角应当是观众的"实际"，也即电视研究的"以受众为中心"，这不仅对电视的传播学研究是必需的，而且对电视的业务研究和实际工作也是必要的。道理很简单，我们办电视是给千千万万普通观众在家里看的，不只是为极少数电视专业人员分析画面用的，一切业务研究都必须从研究千千万万普通观众在家里看电视的实际情况出发。从这里出发，听觉的意义明显上升，视觉的意义明显下降，亦即：在电视传播里语言的意义明显上升，画面的意义明显下降。在我看来，编辑操作视野遮蔽了我的争鸣之友的眼界，使他们无法看到或不予承认编辑室以外的世界。

（六）"声画结合"论研究的双重错位

《电视丛书·电视声画集》（洪民生主编，周经副主编，人民出版社出版）之"声画关系篇"中前三篇文章依次是：朱羽君教授的《屏幕上的革命》、朱景和先生的《残缺美与和谐美——读不懂的解说词，听不见的音乐》

和钟大年教授的《画面重要，还是解说词重要》。朱羽君文认为电影摄制的机械技术造成了声画分离，电视制作中的声画分离来源于此。电视技术是电子技术，在制作中可做到声画同步记录，做到声画结合，组成包括画面和声音在内的场信息结构。朱景和文分析了电视片中画面与语言的互补关系，解说词是视听同步特殊文体，可以或应该合理残缺，但是由于有画面的配合而能够听懂，并产生完美效果。钟大年文具体分析了画面和语言的功能，其分析大致与笔者一致，但是它的结论却是画面与语言都重要，两者不应分出高下。这三篇文章写得都很精彩，以我的眼力所及，应视为“声画结合”论的代表论文。但是从中我们可以看出“声画结合”论研究的双重错位：

第一，三篇论文完全是从研究者和电视节目制作者亦即传者的立场出发的，而对于观众如何接受电视的话一句都没有提及，虽然它们的研究也具有某些传播学的意义，但是它们不是以受众为中心，而是以传者为中心，暴露了“声画结合”论研究的根本错位。

第二，三篇论文研究对象都是艺术类电视作品，有《望长城》等十来部记录片和专题片，还有电影故事片《伤逝》，电视连续剧《红楼梦》和电视文艺晚会《拥抱太阳》等，而对作为电视传播中最重要、最能反映它的根本特性的新闻节目、谈话节目、教育类节目、信息类节目以及生活类节目没有任何分析，而恰恰在这些节目里“声画两张皮”的现象经常发生，声画结合经常不能实现。电视传播里是有艺术，但极为次要。仅仅把电视作为艺术来研究不符合本文关于电视主要不是艺术欣赏工具而主要是社会信息传播工具的电视观念，是很片面的，是另一种错

位，这种错位显然与电影观念影响有关，实际上在它们分析的作品里就有电影作品，这暴露了在三位作者观念里是影视不分家的。朱羽君教授虽然发现了在制作方面电视与电影的不同，但是她没有继续发展这种发现，在电视与电影根本性质上加以区别，从而最终摆脱电影观念的影响（顺便说一下，即使电影传播也是以语言为基础的）。

（七）“声画结合”——一句并不“真实”的“大实话”

（本节是关于正确与真实的哲学关系论述，正确不等同于真实，“声画结合”有一定的正确性，但是并不真实，从略。）

（八）“映象思维”与安泰之死

电视的出现对人类社会发生了巨大的冲击，没有画面的电视是广播，正是由于有了画面电视才有了如此大的威力，从这个视角说，电视的威力就是电视画面的威力　于是有些学者热衷于画面语言（蒙太奇）和映象思维的研究，认为画面不仅可以表达形象思维，而且具有抽象意义，蒙太奇具有语言一样的句子结构、外国更有浪漫的异想天开者爱森斯坦试图用画面拍摄《资本论》，但是却没了下文。别说那样艰深的《资本论》，就是浅陋的文章如本文恐怕都是不可能用画面来拍摄的，不信者可以一试。陈卫星先生在《影象的边界》一文中这样介绍了国外关于“映象思维”的研究，影象“可能对信息带来一种异质的因素，并产生意想不到的结果”，影象“是一个生产性手段”，它“完全可能”在“发送者和接受者之间制造信息障碍，制造新信息，改变信息的纬度，改变信息的数量和质量”，影象“创造了一种没有边界和实践厚度的存在”，“内化成为一个影象——现实——意识形态三为一体的概念”。我以为，所有这些都没有改变这样一个事实：当语

言被抽出之后，画面或者根本无法传播有效信息，或者传播的信息极其有限，所有这些优势都将不复存在，画面了不起的本事是依赖了语言的。希腊神话中有一个名叫安泰的神，是大地的儿子，借助母亲的力量在大地上战斗，英勇无敌，后来被赫拉克勒斯举到空中杀死了。电视传播里的画面就是安泰，语言就是画面的“大地”母亲。

“以语言为基础”论的理论意义和实践意义

（九）语言与画面要不要分开来研究？我的研究方法

“声画结合”论认为，电视传播声画结合之后可以形成独特的“电视语言”，这种“电视语言”与“电影语言”没有什么本质上的不同，它是有机的、完整的，人为地分开来研究以画面为主还是以语言为主是多余的，错误的。后现代学术研究强调整体性把握，反对两极对立。但是许多中国学者没有注意到这样一个问题：社会的发展是不断分工的发展，科学的发展是不断分科的发展。虽然 20 世纪出现了综合发展的大势，但是综合发展是建立在广泛地分析发展的基础之上的。中国之所以近代以来落后了，其文化上的原因就是古代原始状态的综合思维方式没有在后来的发展中得到分化发展，近代科学终于没有产生，民主、自由的价值观和社会制度也没有产生。事物要取得发展，学术要进入整体把握，首先要有分析纬度上的发展。电视学者们以整体把握拒绝对于电视传播中语言与画面的分析研究，正是中国传统文化偏于原始状态的综合思维方式的反映。事物都具有可分性和不可分性。学术研究的整体把握是一种抽象过程，是对研究对象的诸要素的共同规律的抽象，而不是笼统地大概地说上一通就可以完事大吉。为此就必须对它们进行分析，分析研究是任何学术研

究的基础，只有在深入分析的基础上才可能达到学术的有效的整体把握（不同于操作的整体把握）即抽象，没有分析就根本没有科学和学术可言。所谓分析，就是把组成对象的各个要素、各个方面分开以后加以考察和比较，以及把对象以外的有关要素可以联系考察。分析必须服从逻辑，分析和运用逻辑是分不开的。“声画结合”论者满足于笼统的“整体把握”而拒绝分析研究，必将阻断研究向分析和抽象这两端发展，不能张扬学术思维，只能把学术做成夹生饭，“声画结合”论之所以不具有普遍意义和理论品格，原因就在这里。

由于缺乏分析，在电视传播的研究中出现过一些似是而非的提法。

——**关于“80%”的问题**　很多争鸣之友都乐于引用这样一份资料，国外的一些研究表明，人吸收外部信息80%是通过视觉获得的，引用这个材料是想说明，观众看电视是主要通过画面获得信息的，这与本文《实证分析》一节的事实和结论不符，那么问题出在什么地方呢？我们的上述分析已经指出，由于画面的系统性太差，虽然画面传播的信息很多很多，但是传播的有效信息却很少很少，这里充分体现出系统科学的原理，数量与质量毕竟不是一回事。没有经过分化的同质数量无助于系统的复杂化，这是泡沫式的数量。所谓“没有数量就没有质量”之说要加以分析，同质泡沫数量不仅无助于系统的复杂化从而优化系统功能，而且会使系统无序化，质量降低。

——**关于画面“优势”问题**　这里涉及到了几个问题，首先，电视是在广播基础上发展来的，比起以往出现的媒介具有更大的优势，这是显而易见，但是事物的发展

往往是这样的：在以往庞大的发展基础上锦上添花就会一鸣惊人，此刻人们往往只注意那朵“花”，而忽视了那个基础。所有的花卉都给人这样的错觉，在花卉那里人们欣赏的往往是那朵花，而对它的根和茎却熟视无睹。电视画面就是这样一朵“花”，语言则是它的根和茎。——人们不要“忘本”。

其次，当然画面有着语言所不及的优势，但是语言却具有更大的优势，进化论告诉我们，在生物进化过程中，新物种总是在获得新的、更大的优势的同时抛弃了一些原有的优势。譬如，鱼具有在水里呼吸的能力，鸟可以在天空自由飞翔，这些优势全在人类漫长的进化过程中被抛弃了，但是，人类却获得了直立行走、语言和思维等等等级较低动物无法与之相比的巨大优势。画面也有语言所不具备的优势。语言也有它的劣势，语言既是一种抽象，必然要删除许多信息，信息量不及画面丰富，没有这种删繁就简，语言就不会有它的优势，语言也有传播不了的信息，佛学认为“言出即错”，克尔凯郭尔说“最高的精神交流不能通过语言”，但是，这是另外一个研究领域的问题，在语言与画面的比较研究中，人类的传播行为由画面（人体语言）发展到语言之后，语言却具有了画面不可比拟的质的飞跃。

——关于“耳听是虚，眼见为实” 我的争鸣之友说，“耳听是虚，眼见为实”，可见画面比语言更重要。“耳听”的和“眼见”的都可能是“虚”，也都可能是“实”，“耳听是虚，眼见为实”只能在特定条件下才可以使用，是指光凭道听途说是不行的。但是在电视传播中，“眼见”的画面难于组成信息传播系统，如果没有语言的

叙述，在绝大多数情况下画面没有“实”可言：而语言，也有歧义和模糊之处，但是除非造谣、歪曲外，不实之词毕竟为数极少。

——**关于画面的冲击力** 单独从画面来看它确实具有了不起的传播功能，这种传播功能最突出地表现在它的冲击力上。1999年春关于北约轰炸中国使馆的报道，被炸现场、牺牲者尸体、染血的被子无不极大地激发了观众的悲愤情绪，这是没有画面只有语言的报道无法企及的。虽然轰炸现场的画面具有那样大的冲击力，但是如果仅有画面而没有语言的报道我们将不知其所以然，最多只会被莫名其妙的情绪所感染，而不能够了解中国使馆被北约所轰炸这个最基本的信息，传播不通，从而不能激发中国人的爱国激愤。画面虽然可以具有巨大的冲击力，但是如果没有语言的说明，这种冲击力就没法实现。而没有画面只有语言有时传播效果会差一些，但是传播可行 画面冲击力的实现恰恰从一个角度展示了电视传播以语言为基础的现实。

——**关于不使用语言只有画面的电视作品** 在电视发展史上出现过完全使用画面而不用语言的作品，有人据此神化了画面的意义。但是这里需要注意的是：第一，凡是这种作品都是情节简单、主要依靠情绪感染观众的，这种情况类似于哑剧和舞剧。但是这种作品以及哑剧和舞剧都是艺术欣赏作品，而电视主要是社会信息传播工具，以这种作品的存在来强调画面对于电视传播的意义是一种错位。第二，这种作品据说历史上仅有几部（屏幕上还会出现美术、舞蹈欣赏等主要或完全靠画面传播的节目，但也极少）。一方面是这种仅凭画面可以传播的作品是如此的

罕见，另一方面绝大多数电视节目可以不看画面而被听懂，两者相比，语言与画面在电视传播中的地位昭然若揭。

方法就是科学本身，譬如数学就是一个方法体系。对于科学和学术来说，只有有了正确的方法才可能产生正确的结论，方法一旦错误，结论就无从谈起：有时方法时了也可能得出错误的结论，这是因为在论证过程中的某个环节出现错误造成的．但是它的错误是局部的，是容易克服的，而方法错误则是整体的，不易解决的。方法比结论更重要。学术活动最重要的意义不是某种结论的提出，而是正确的、先进的方法的创造、运用，笔者期望本文能够在电视传播研究方法方面与读者有所交流。

（十）观念应当适应时代的发展

电视传播是一种文化产业，在中国它已经进入市场，而谈话类节目由于成本极低等原因极利于竞争。画面崇拜观念可能对于中国电视产业发展具有潜在的负面影响。主持人节目在几十年之前就出现了，我不知道有没有例外，主持人节目都是谈话节目，克朗·凯特形成那么大的影响，主要凭的是什么，不是画面，而是语言。主持人节目早已经把电视传播以语言为基础的命题明明白白地展现出来了，但是，我们的电视学术界却长期没有发现这个命题。顽固的画面崇拜观念阻碍着电视学术的发展和对实际工作的正确指导。

中国改革开发已经走过20个年头了，社会发生了天翻地覆的变革，这个变革波及到社会的各个方面。市场的动力是根本的力量，市场的发展是无情的，决不会因为学者们的喜欢与否而有所改变。传统的电视理论和业务建设

（包括专业教学科研、业务研究进修、业务总结等，下同）的基础是在计划经济时代建立起来的，以传者为中心是那个时代的产物，画面崇拜与这种观念有关；这个基础必将在市场经济时代被根本改造。目前，电视实务界已经进入了市场，离开了那个基础，而我们教学科研工作呢？明显落后了。观念应当适应时代的发展，面对媒介产业化的新时代，我们应当继承一些仍然有用的东西，抛掉一些旧的东西，改造一些旧的东西，学到一些新的东西，创造一些新的东西。画面崇拜从来就是不能成立的，在媒介产业化的今天，我们更需要承认语言才是电视传播的基础，在今天重新提出以语言为基础的论题就是适应这种时代发展的努力，这个论题的提出不是没有意义，而是意义很大。

（十一）业务建设的基础转移

人类产生文明以来，历代的文化名人无不强调学习语言的极端重要性和极大的难度。语言是人类一切传播的基础，电视也不例外。由于画面崇拜的长期存在，在语言与画面两者之间，几十年来我们的电视理论和业务建设总是把重点放在了画面研究、学习之上，对语言的研究教学，对不起，委托给基础课罢了，如何结合电视传播的特点研究语言运用的努力，不能说没有，但是很不够，这单从课程设置上就可以看出来，现有的电视传播理论和业务建设是本末倒置。用人单位长期反映广播学院毕业生后劲不足，而大量非电视专业的毕业生到了电视台不用多长时间也可以适应工作，而且往往被认为有后劲，后劲不足这种长期以来的弊病之所以克服不了，一个非常重要的原因就是面对一些新兴专业我们还没有找到它们的真正基础，在电视传播的专业教学中必须把语言的教学和训练放在基础

地位上大大地予以加强，以解决“后劲不足”这个长期以来形成的痼疾。

(十二) 超越“无根应用学”

在广播电视教学科研领域里我们几乎天天都会遇到所谓应用学科的障碍。我们经常强调广播电视学科的应用性质，我们可以承认广播电视学科的应用学科性质，但是操作规范并不等同于应用学科。完整的、真正的应用学科应当在实际操作研究之前有一个为实际操作研究寻找基础的部分。拿电视传播来说，完整的、真正的应用学科首先必须从普通观众收视状况的研究出发，编辑的操作研究必须以此为基础，把编辑部的大门关起来的研究，只是编辑工作的操纵层面的研究是无源之水，无根之木，无法建立起完整的、真正的应用学科。这种应用学科是缺乏基础的“半拉子工程”，可以称之为飘忽于半空的“无根应用学”，由于它失去了可靠的基础很可能出现偏差。

随着改革开放的发展，中国已经形成了官方意识形态、大众文化和精英文化三足鼎立的多元文化格局。① 广播电视学科可以成为应用学科，也可以通向精英文化。精英文化是一种不求急功近利的“正确”应用，只求对长期学术积累的“真实”追求。历史这样告诉我们，大的用处偏偏出在当时不追求业务应用的纯学术研究之中，这种纯学术才属于精英文化。以本科和研究生教育为主的大学，不同于高职教育，更不同于训练班，它的文化定位应当是精英文化（对于从事精英文化来说，这样的大学应当说一

① 宋光烈《珠江经济台在多元文化格局形成中的意义》，载《现代传播》1996年第5期。

声"舍我其谁")。当然这样的大学里也不应当忽视应用研究，但是它的基点应当是精英文化，精英文化定位表明一种精神、一种追求、一种区分是非的基本标准。上述三种文化之间没有一条绝对的界限，研究对象的文化定位不等同于、不决定着学术研究的文化定位，电视传播本质上是大众文化，但是电视研究可以是精英文化。要看清一个事物，就必须与它保持一定的距离；要做学问，就必须与研究对象保持一定的距离。我们需要突破"正确乃应用的局限，在专业的边界上入乎其内，出乎之外。为此需要扩大视野，理论深度和意义的大小与视野的大小成正比。广播电视教学科研界大多弥漫着单纯操作研究的迷雾——一种致命的固疾——了。我们不可以讥笑"玄学"和"高深理论"，相反，我们需要"玄学"和"高深理论"。（原文21000字）

二、从"画面崇拜"现象看电视语言研究方法的失落与回归

朱先生的文章洋洋洒洒从12个方面瞄准"声画结合"论开火，由于是紧扣基础理论，所以处处中"的"。紧接朱先生的话题，于是有了以下感言：

罗兰·巴特曾指出："我们处于影像文明这个说法似乎不太正确——我们仍然，且更加处于书写文明中，书写与言语形式仍然是资讯传播的主要架构。"此话一语中的，切中肯綮——它表明了语言（包括书面语和口语）在以"报道新近发生的事实"为主要功能的新闻传播中的主导作用。

显然，这一命题对于大众传媒中的报纸（或其他非图片性新闻印刷媒介）和广播来说并不难以理解——在报纸新闻传播中，除了少量新闻照片以外，文字（即书面语言）是报纸的绝

对主导传播符号；在广播新闻传播中，除了少量的同期声（也可能包括现场口语）和背景音乐音响以外，口语是广播新闻传播的绝对主导传播符号。为何在电视新闻传播中，这一命题在理论界和实务界却一直存在着较大的争议呢？90年代后期以来，声浪甚高的“声画结合”论的要害何在呢？

影响巨大的德国哲学家海德格尔认为：“单纯正确的东西还不是真实的东西。惟有真实的东西才把我们带入一种自由的关系之中，即与那种从其本质来看关涉于我们的关系之中。照此看来，对于技术的正确的工具性规定还没有向我们显明技术的本质。为了获得技术之本质，或至少是达到技术之本质的近处，我们必须通过正确的东西去寻找真实的东西。”① 海德格尔一生花了大量精力研究技术的本质问题，技术所追求的是效益，因此必须正确。但是正确与否一般靠直观便可以确定，海德格尔说：“正确的东西在眼前的事物那里总是确认为某种大实话。”毛泽东也说过：“感觉到的东西，我们不能立刻理解它，只有理解了的东西才更深刻地感觉它。”“声画结合”之所以被传播学者称为一句并不“真实”的大实话，就是因为它是一件很容易“感觉到了的”有限“正确的东西”，因为它是“眼前的事物”，但是，众所周知，认识事物必须越过“大实话”式的“正确”到达可能被认为是不正确的“真实”，由“感觉”上升到“理解”。为此，这就必须经过由表及里、去粗存精的过程，而这个过程就是对认识对象进行分析比较的过程。

“声画结合”这句“大实话”的流行，与人们习惯的直观

① 转引自朱光烈《“声画结合”论批判》，载《现代传播》1999年第5期，第92页。

思维息息相关。它一方面来自于人们与生俱来的对画面的敏感——人们认识事物的顺序往往是从具象世界进入抽象世界。更主要的方面是来自业界根深蒂固的“电影情结”。“从电视闯入国门之后，电视的研究一直被电影的影子笼罩着……中国的电视理论，是用胶片写成的，而不是用磁带写成的。因为，在电视理论的字里行间，处处散发着冲印药水的味道。”① ——“声画结合”论的理论根源可以一直上溯到克拉考尔那里，持证者无论如何善于变换辞令，但概而言之，无非仍是从“电影是一种通过机械把现实记录下来的艺术”、“电影是照相的延伸”（克拉考尔）等电影理论蜕壳而来，其要害是画面崇拜。我们在本节中引述的朱光烈先生的《“声画结合”论批判》从观众直观、学者调查和心理学实验三方面论证了电视传播以语言为基础的结论，并从语言哲学和历史文化角度分析了深层原因，指出：“声画结合”论作为一种操作要求是对的，但它更是不足的，是面对编辑机的操作理论，不具有传播学的基础，在实际工作中天天翻车，是“无根应用学”，是一句并不“真实”的“大实话”，从而对“声画结合”论做了较为深刻的鞭笞。

“科学方法是通向绝对知识或真理的惟一入口”，“科学的统一仅仅在于它的方法而不在它的材料”②，朱光烈先生《“声画结合”论批判》更重要的价值还在于在它的下半部分突出地强调了研究方法对从事广播电视理论研究的重要性，特别是加强基础理论研究的必要性。

当一个新事物刚刚出现的时候人们对它的认识总是片面的。英国哲学家和电视节目主持人麦基在《思想家》一书里说

① 丁海宴著《电视艺术的观念》第5页，北京广播学院出版社，1997。
② 卡尔·皮尔逊《科学的规范》第4页，华夏出版社，1999。

过，电视是与广播放在一个管理体制之中的，在电视形成个性的时期，为了形成个性，电视工作者就特别强调画面，这是可以理解的。麦基说，但是，电视工作者有个错误的假设，以为电视是一个视觉媒介，这不对。表达思想的最好办法是“谈话”，当听觉被电视工作者所重视了的时候电视就走向了成熟。电视诞生之初的认识片面性带来了许多错误的术语，譬如把电视片中的画外语言称之为解说词，把电视中的语言和其他音响统称之为电视的伴音，甚至“电视”本身就是一个片面性的称谓。今天无须都改变这些术语，但是我们应当从观念上对它们有所认识，以跟上发展了的时代，这也就是朱先生在文章中所强调的“画面崇拜从来就是不能成立的，在媒介产业化的今天，我们更需要承认语言才是电视传播的基础，在今天重新提出以语言为基础的论题就是适应这种时代发展的努力，这个论题的提出不是没有意义，而是意义很大”。

朱先生的文章指出：“由于画面崇拜的长期存在，在语言与画面两者之间，几十年来我们的电视理论和业务建设总是把重点放在了画面研究、学习之上，对语言的研究教学，对不起，委托给基础课罢了，如何结合电视传播的特点研究语言运用的努力，不能说没有，但是很不够，这单从课程设置上就可以看出来，现有的电视传播理论和业务建设是本末倒置。”这对我们的新闻教育，尤其是电视专业教育提出了及时的鞭策。目前，电视传播里的语言运用有很多问题需要研究，譬如，如何把握谈话现场，如何做到既深刻又通俗，既简洁又有意义，既通俗又不啰嗦，既幽默又不油滑，以及语言如何与画面相互辉映，充分发挥电视的传播优势，等等。面对电视传播的新发展，我们到了该清醒的时候了。既然电视传播以语言为基础，既然电视传播主要靠“说”去竞争，我们就必须把理论和

业务建设的重点转移到语言方面。“电视传播专业的学生和进修生，在第一线工作的编辑记者应当从播音专业的学生天天练习发音和播音那里获得启发，大大加强口头传播技能的训练。新闻敏感、表达才能主要不应该也不可能通过画面处理训练过程去培养，而是应当通过语言传播特别是口头语言传播训练过程去培养的。这种语言传播的训练应当成为专业训练的基础。”① 当然，我们说影像思维也必需训练，“声画结合”作为一种技术操作要求，也必需研究和学习，但是，这种研究和学习应当建立在语言研究和学习的基础上，影像的研究和学习不可能构成出影像思维和声画结合研究和学习自身的基础。

如何克服新闻教育尤其是电视专业教育这一现存的本末倒置状况，答案还得从观念和方法的转变上去寻找

一方面，我们必须变把编辑部和教研室的大门关起来的研究为从普通观众收视状况出发也就是从实际出发的研究，变飘忽于半空的“无根应用学”为完整的、真正的应用学科；另一方面要致力于电视研究的崇高追求，克服“只是满足于体制内的应用研究，而不能发展到体制外的文化研究”，从而把电视研究提升到精英文化层面。

这些命题值得理论界和实务界来共同关注。

本章小节

学术争鸣，见仁见智。本章系统介绍了以“声画同构”为学理依据的“画面崇拜”学派的核心观点，这些观点反映了专业院校部分教授、博士研究生、硕士研究生的研究动态与思潮；本章还重点介绍了以“语言符号”为学

① 《“声画结合”论批判》，载《现代传播》1999年第5期，第96页

理基础的“声画双主体构成”的语言学派的研究成果。明智的读者、从业者、学者不难在学理交锋中洞察电视新闻的理论与实践的科学走向。

长期以来，我国的广播电视理论研究缺乏活力，一些学会、评奖委员会、研讨会，一些刊物、年鉴、词典习惯于吸纳“一边倒”的观念、观点与成果，由此而生的种种沉闷与停滞是不难体悟的。近年来《现代传播》（北京广播学院学报）和《新闻大学》（复旦大学新闻传播学院学刊）这两份在我国新闻传播学界、业界享有盛誉的刊物，它们或匿名评稿、或倡导争鸣，学术氛围宽松而民主，由此而生的种种清新与发展亦是不言而喻……

后　记

《电视新闻语言学》是我研究电视新闻学的第四本专著。自 1978 年发表第一篇关于电视专题片画面语言研究的论文始，到十年前出版第一本专著《电视新闻学》（华东师范大学出版社 1990 年 3 月出版）、到今天这本书，文字累计量近二百万字。二十年间（特别是 1984 年进入高校任教后的十六年间），我心无旁骛地致力于电视新闻传播理论与应用研究，其中研究的重点又是电视新闻语言这一基础内容。语言学界和传播学界早有这样的共识："语言是人类交流思想、沟通信息的重要工具，熟练掌握并运用某一种语言，是人们进行有效传播的前提。"基于这个认识，我认真总结了自 1966 年至 1983 年十七年间从事新闻摄影和电视新闻记者、电视编辑工作的体验，引入符号语言学的研究方法与内容，试探、追寻电视新闻语言精髓之所在。

近十年间，是电视传播技术继续不断完善的十年，也是电视新闻采编观念（亦可视为声画构成观念）发生根本性变更的十年。是录音、特技、字幕等采编设备与技术的成熟，为播音语言和新闻现场采访语言（同期声）构成有机的语言叙述主线提供了物质基础，"播音 + 现场语言 + 屏幕文字 + 播音"的叙

述方法已成为海内外电视短新闻语言结构的主流模式；长新闻和新闻专题则引入短新闻这一主流语言样式，使其呈现出“谈话”的特色。此刻的画面则以“播音员＋新闻现场＋新闻人物＋背景资料＋播音员”这样一个主流模式证实语言文字的准确可靠。以上声画二者合一的形式描写出了一个科学而且实用的电视新闻语言学模型（这一模型在本书引论中已有具体阐述）。这一模型研究既注重于单个语言因素的分析，又注重多个语言因素在运用过程中的整合，从而保证语言模型具有语义学中“语料库”必须具备的三个条件：它具有代表性、完整性和一致性。① 本书在“引论”及相关章节中提出的语言模型都是符合这三个条件的。对于运用“后现代”话语一体化的“混沌”观研究“声画关系”的人士来说，他们对电视新闻语言模型有“三忽视”：忽视模型中单个因素的特性与功能、忽视模型中单个因素在运行中的二元整合规律、忽视模型在运行中时间因素对它的制约。因为这“三忽视”，必然造成概念分歧、观念抵牾。学术研究虽然多数情况下是处于见仁见智状态的，但是对于电视新闻语言学的基础因素的认识与运用，我们认为还是应该在基础语言学这个平台上求得共识为好。正如数学上的高深研究，总不致因思维的差异而不顾“九九表”的制约吧？3×8＝25 这样的错误毕竟多出在幼儿园小朋友当中方属正常现象！

《电视新闻语言学》就是从当今学界、业界对电视新闻语言纷争的这一实际状况出发，力图在基础理论上为电视新闻语言学模型寻找运行规则和文化依靠。在本书的写作过程中，除

① 据［法］A·J格雷马斯著《结构语义学方法研究》第202页提出的“语料库”三个标准，生活·读书·新知三联书店，1999。

了消化我在前三本专著中关于电视新闻语言“声画双主体构成”的核心论题外，还参考了诸多中、外关于基础语言学、神经语言学、病理语言学、语义学、语用学、符号学、文化学、哲学、心理学、电影电视学、传播学等方面的书刊文论，从中获益匪浅，《电视新闻语言学》的问世离不开众多基础理论的启迪及其对它们的借鉴，为此，本书作者向相关学者表示诚挚的谢意。

电视新闻语言研究之艰辛是不言而喻的，正当我感到身单力薄时，我所指导的电视新闻专业方向的硕士研究生们加入到这个行列中来了，他们围绕着电视新闻语言这个话题，读书、看片、研讨，在全国的重点期刊上刊发了一批颇有影响的论文，他们是陈新华、谭辛鹏、彭伟步、陈向阳等同学。他们的研究成果除了认同我的学术观点外，还以各自的悟性与思考做出了新的理论建树。教学相长，后生可畏！企望有更多的朋友加入到电视新闻语言研究的行列中来！

为本书赐墨作序的是语言学家、博士生导师詹伯慧教授和电视理论学者、资深编辑朱光烈教授，两位教授的序文各有高论，给人以教益，给我以鞭策，在此谨表深切的谢忱。

最后，向中国广播电视出版社的牟国栋、胡妙德等先生致谢，谢谢他们为本书及时出版所付出的艰辛劳动。

黄匡宇

2000年3月于羊城暨南园